



"Le poète naîtra du soldat : l'imaginaire du conflit dans l'oeuvre de Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947)"

Mourão Silva, Mara Lucia

Abstract

L'oeuvre de Ramuz a été profondément marquée par les événements mondiaux qui ont tourmenté la fin du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle. De tous les bouleversements observés, la guerre reste le plus prégnant pour Ramuz. En effet, déjà en 1895, son journal fait état d'une réflexion autour des guerres d'indépendance à Cuba. Puis, d'autres guerres font leur apparition dans l'oeuvre, comme la Grande Guerre, la Guerre d'Espagne ou la Deuxième Guerre mondiale. Les réflexions sur les conflits ou les révolutions font leur entrée très tôt dans l'oeuvre ramuzienne, et cela parallèlement à la quête d'une écriture originale, signe d'une recherche identitaire qui laissera des traces dans toute l'oeuvre. Cette quête aboutit à un langage qui se veut une création. L'univers littéraire ramuzien constitue un microcosme imaginaire à l'intérieur duquel l'écrivain procède à diverses représentations du conflit. Cette étude propose d'en dégager les prin...

Document type : *Thèse (Dissertation)*

Référence bibliographique

Mourão Silva, Mara Lucia. *Le poète naîtra du soldat : l'imaginaire du conflit dans l'oeuvre de Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947)*. Prom. : Watthée-Delmotte, Myriam

Université catholique de Louvain

Faculté de philosophie et lettres

Département d'études romanes



“ Le poète naîtra du soldat ” :

**L'imaginaire du conflit dans l'œuvre de
Charles Ferdinand RAMUZ
(1878-1947)**

Dissertation présentée par
Mara Lucia Mourão Silva
en vue de l'obtention du grade de
docteur en philosophie et lettres
(langues et littératures romanes)

Promoteur : Professeur Myriam Watthee-Delmotte

Louvain-la-Neuve
Octobre 2007

Paysage, pays
fait de pensée du paysage,
dans la créative distance espacetemps,
en marge des gravures, des documents,
lorsque les choses existent avec violence
plus que nous n'existons : elles nous peuplent
et nous regardent, nous fixent. Contemplés,
soumis, d'elles nous sommes la pâture,
nous sommes le paysage du paysage.

Carlos DRUMMOND DE ANDRADE, *Paysage : comme on le forme.*

REMERCIEMENTS

Au Professeur Myriam Watthee-Delmotte, pour sa présence constante tout au long de ce travail et pour avoir éclairé mon parcours. Obrigada !

Aux Professeurs Luc Collès et Georges Jacques, pour les conseils qui m'ont aidée à mieux centrer la recherche.

Aux Professeurs Francimar Duarte Arruda et Daniel Maggetti, pour leur lecture attentive de ces pages.

Au Professeur Pierre Guisan, de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, qui un jour m'a fait découvrir l'œuvre de Ramuz.

À l'Administration des Relations Internationales de l'UCL, qui m'a offert l'opportunité de concrétiser mon rêve. Un merci tout spécial à Mme Louise Baeyens.

À ma mère Lucia : l'école m'a transmis la connaissance, mais avec toi j'ai appris à rêver.

À Alejandro, pour son soutien inconditionnel.

À Denise Thinès, pour son aide précieuse et son amitié.

À Manoela Galland et Lilian White, pour leur coup de pouce opportun.

Enfin, à tous les amis avec qui j'ai vécu l'expérience interculturelle lors de mon séjour en Belgique. Une thèse sur le même sujet qui envisagerait ce contexte manquerait cruellement de matière...

SIGLES ET ABREVIATIONS

a. Œuvres de C.F. Ramuz. Références

- *Œuvres Complètes*, Gustave ROUD, Daniel SIMOND (dir.), Lausanne, Éditions Rencontre, 1967-1968, 20 vol. :

OC1, I à XX.

- *Œuvres Complètes*, Roger FRANCILLON, Daniel MAGGETTI (dir.), Genève, Éditions Slatkine, 2005-2006 (en cours de parution, 5 volumes répertoriés ici) :

OC2, I à V.

- *Romans*, Doris JAKUBEC (dir.), Paris, Gallimard, “ Bibliothèque de la Pléiade ”, 2005, 2 vol. :

Rom, I et II.

b. Œuvres de C. F. Ramuz. Liste d'abréviations utilisées

A :	<i>Aline</i> , 1905.
Adieu :	<i>Adieu à beaucoup de personnages et autres morceaux</i> , 1914.
AE :	<i>Adam et Ève</i> , 1932.
AM :	<i>L'Amour du monde</i> , 1924.
BG :	<i>Besoin de grandeur</i> , 1937.
BT :	<i>La Beauté sur la terre</i> , 1927.
C :	<i>Chansons</i> , 1914.
D :	<i>Derborence</i> , 1934.
DM :	<i>Découverte du monde</i> , 1939.
Far :	<i>Farinet ou la fausse monnaie</i> , 1932.
GAP :	<i>La Guerre aux papiers</i> , 1942.
GGs :	<i>La Grande guerre du Sondrebond</i> , 1905.
GHP :	<i>La Guerre dans le Haut-Pays</i> , 1915.
GM :	<i>La Guérison des maladies</i> , 1917.
GP :	<i>Le Grand printemps</i> , 1917.
GPM :	<i>La Grande peur dans la montagne</i> , 1925.
HS :	<i>Histoire du soldat</i> , 1918.
J :	<i>Journal</i> , 1895-1947.
JLP :	<i>Jean-Luc persécuté</i> , 1908.
LBG :	<i>Lettre à Bernard Grasset</i> , 1928.
LHM :	<i>Lettre à Henry-Louis Mermod</i> , 1929.
Mo :	<i>Les Grands moments du XX^e siècle français</i> , 1948.
N :	<i>Nouvelles</i> , 1944.
NM :	<i>Nouvelles et morceaux</i> , 1910.
PM :	<i>Présence de la mort</i> , 1922.
PNV :	<i>Paris, notes d'un Vaudois</i> , 1938.
PP :	<i>Passage du poète</i> , 1923.
Q :	<i>Questions</i> , 1935.
R :	<i>Raison d'être</i> , 1914.
REM :	<i>Le Règne de l'esprit malin</i> , 1917.
Rem :	<i>Remarques</i> , 1928-1930.
SLS :	<i>Si le Soleil ne revenait pas</i> , 1937.
SPN :	<i>Les Signes parmi nous</i> , 1919.
SR :	<i>La Séparation des races</i> , 1923.
TC :	<i>Terre du ciel</i> , 1921.
TH :	<i>Taille de l'homme</i> , 1933.
VSB :	<i>Vie de Samuel Belet</i> , 1913.

INTRODUCTION
TROUVER SA LANGUE :
UNE QUESTION IDENTITAIRE POSEE
SUR L'HORIZON DE LA GUERRE

“ Le seul drame de l'homme est son impuissance à décrire la nature. Le nombre des mots varie d'une langue à l'autre, mais la langue qui possède le plus grand nombre de mots est encore insuffisante. Il est donc inutile que je la découvre et je la nomme. [...] Toute langue est donc à la fois le chemin infini et l'impasse ”¹. Cette citation de Georges Thinès pourrait parfaitement exprimer le rapport de Ramuz à la langue. Dans la francophonie, ceux qui connaissent l'œuvre de Ramuz pointent surtout ses particularités linguistiques. Il est vrai que l'écrivain Vaudois a toujours voulu se démarquer par une création langagière personnelle ; toutefois, cela n'est qu'une part de son travail littéraire. En effet, le rapport conflictuel que vit Ramuz à l'égard de la langue fait l'objet d'une intense recherche identitaire pour aboutir à l'œuvre que nous connaissons. Or la situation de malaise identitaire qu'a vécue Ramuz est intimement liée au désarroi du monde à l'aube de la Grande Guerre, et qui se répète avec la Deuxième Guerre, marquant à jamais sa production littéraire. Car en se sentant concerné par la guerre, mais coupé de l'action par sa condition de Suisse,

¹ Georges THINÈS, *Les objets vous trouveront*, Liège, Éditions du Céfal, 2006, p. 26.

l'écrivain se trouve dans une position problématique qui va rejaillir sur son œuvre de façon indélébile.

Ramuz essaie de résoudre sa question identitaire à l'intérieur d'un langage qui se veut une création. Par le biais de cette langue, Ramuz crée ainsi un monde qu'il peut réaménager à sa manière. On a associé ce processus à une démarche régionaliste. À vrai dire, la problématique est complexe et mérite que nous nous y arrêtions.

Si recherche du renouveau il y a dans les textes ramuziens, et qu'elle est repérable dans l'ensemble de l'œuvre, c'est parce que les modèles de son époque ne conviennent pas à l'écrivain. Parmi les modèles les plus repoussés par le jeune Vaudois se trouve l'école régionaliste à laquelle, paradoxalement, il sera associé par la critique. Pour mieux comprendre sa démarche, il est utile de la situer dans son époque.

Selon Daniel Maggetti, c'est grâce au régionalisme, école qui occupe une place privilégiée jusqu'à 1914 dans le panorama français, que Ramuz peut bénéficier à ses débuts d'une reconnaissance dont jouissaient les écrivains d'origine périphérique. C'est l'intérêt pour la différence qui met les œuvres ramuziennes en évidence et qui lui permet de le rester :

La singularité de son style suscite encore l'étonnement, non l'anathème ; en attendant qu'il se forge un instrument et une langue conformes à des aspirations qui se précisent, il est classé parmi les régionalistes, et tire parti de la vogue dont jouit cette catégorie, car

c'est par ce biais-là qu'il se fait rapidement remarquer dans les milieux littéraires¹.

Si au début, le fait ne paraît pas contrarier Ramuz outre mesure, il est clair que les manifestations d'une envie de détachement ne se font pas tarder. Désir de rupture surtout avec les tendances du champ littéraire suisse, c'est-à-dire le mouvement régionaliste axé sur l'exaltation pittoresque des particularités locales, et le mouvement helvétiste qui associe littérature et patriotisme. Ramuz se méfie tant de l'une que de l'autre, et il l'exprime clairement dans ses écrits non-romanesques comme *Raison d'être*, ou dans son *Journal*. Il souligne le mouvement central de son esthétique, qui est de partir du particulier pour arriver au général : manifestement, il entend passer au-delà des revendications régionalistes ou patriotiques de son époque.

Tenant compte de cette donne, Ramuz entreprend la quête d'une écriture originale, soumise à des règles individuelles, ce que Daniel Maggetti nomme le “ français vaudois stylisé *à sa façon* ”². Ainsi, la langue de Ramuz se trouve en aval de la création et non en amont, comme c'est le cas dans le régionalisme, qui essaie de reproduire au mieux les particularités lexicales et syntaxiques existantes. C'est pour ce motif que la démarche ramuzienne peut avoir quelques points de contact avec le régionalisme, mais la nature de ce qui est extrait diffère dans les deux cas. Selon Jérôme Meizoz, “ Ramuz ne copie pas la langue orale, mais construit syntaxiquement, à partir de ses traits

¹ Daniel MAGGETTI, “ Ramuz et le régionalisme ”, dans Jean-Louis PIERRE (dir.), *C. F. Ramuz 6. Au carrefour des cultures et des esthétiques*, Paris/Caen, Lettres Modernes-Minard, 1998, p. 83.

² *Ibid*, p. 88.

caractéristiques, des effets d'oralité"¹. En ce qui concerne le style ramuzien, de nombreuses études ont vu le jour². Pour notre part, notre propos est d'observer comment les particularités de l'écriture ramuzienne contribuent à la mise en place d'un imaginaire du conflit et de la guerre.

Rappelons à grands traits l'originalité de son travail d'écrivain. Une caractéristique perceptible de l'écriture de Ramuz est la volonté de se distinguer d'une certaine littérature en vogue. La recherche d'un style propre entreprise par Ramuz témoigne de son souhait de prendre des distances vis-à-vis des chemins pris par la littérature francophone de son époque. Très tôt, l'écrivain refuse de suivre les modèles linguistiques dominants venant de Paris et veut être en cohérence avec sa réalité personnelle, en prenant possession d'une langue qui met en valeur les spécificités d'un parler construit et consolidé en dehors du centre linguistique parisien. Cette valorisation d'une façon de parler "périphérique" au détriment d'un parler "central" dénote plus un souci de réalité et une conscience de son identité qu'un simple acte d'insurrection contre la langue mère : Ramuz se revendique de la francophonie et ne nie pas son admiration pour la langue et la littérature françaises. Mais il considère que l'évolution de la langue française n'est pas homogène et il ose encore aller plus loin dans son raisonnement : au lieu de reproduire les parlers locaux dans ses

¹ Jérôme MEIZOZ, "Les enjeux sociaux du style. La réception de Ramuz en France et la question du style oralisé (1918-1932)", dans *Ibid*, p. 172.

² Nous soulignons tout particulièrement les articles : Catherine ROUAYRENC, "Le transport du parlé en écrit" dans *Europe*, n° 853 : C. F. Ramuz, Iossif Brodski, *Écrivains d'Acadie*, mai 2000, pp. 106-134 et Doris JACUBEC, "Note sur la langue romanesque de Ramuz" dans ID. (dir.), *C. F. Ramuz. Romans*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 2005, 2 vol., I, pp. 1737- 1745.

œuvres, Ramuz construit un parler singulier, largement inspiré du parler romand mais novateur dans son ensemble.

La critique a souvent souligné les particularités de la langue ramuzienne. En effet, la démarche expressive de Ramuz a fait couler beaucoup d'encre. Récriminé par certains, admiré par d'autres, Ramuz ne passe pas inaperçu dans le milieu littéraire du début du vingtième siècle ; sa façon particulière d'écrire se détache visiblement de l'ensemble, et cette visibilité provoque des sentiments contraires : certains éprouvent un malaise réitéré à chaque sortie d'un roman, d'autres au contraire saluent le travail de Ramuz, comme par exemple Claudel, Pourrat, Cocteau et Gide.

La mise en valeur par la critique de la richesse littéraire de l'œuvre du Vaudois passe par la remise en cause des interprétations réductrices, liées entre autres à l'image de Ramuz comme écrivain régionaliste. En effet, la langue ramuzienne ne comprend pas énormément de régionalismes, comme l'a souligné Michel Dentan dans sa lecture de *La grande peur dans la montagne* : “ la langue de Ramuz, dans son vocabulaire et sa syntaxique, n'a rien de spécifiquement romand, elle ne comporte que très peu de provincialismes ”¹. En ce sens, le paysan ramuzien est une fiction, et son parler ‘ paysan ’ une création éminemment littéraire. Dentan conçoit la démarche de Ramuz comme une entreprise bien réfléchie : “ En effet, il s'autorise d'un parler ‘ paysan ’, d'un narrateur simple et

¹ Michel DENTAN, *La Grande peur dans la montagne : Ramuz. Analyse critique*. Paris/Lausanne, Hatier/Foma, coll. “ Profil d'une œuvre ”, 1977, p. 15-16.

primitif, pour pouvoir recréer par le langage une vision neuve des choses ”¹.

Certes, comme le souligne Dentan, la langue de Ramuz n'est pas mimétique, elle n'est pas le reflet précis de la langue parlée en pays vaudois ou valaisan². Ramuz lui-même a démontré dans *Remarques* son aversion pour les descriptions prétendument exactes et fidèles à la réalité lorsqu'il compare le travail de l'écrivain à celui du peintre décrivant un paysage : l'artiste porte en lui-même une vision préalable, mais le souci de vouloir que son travail soit le plus proche possible de l'objet référé peut finir par éloigner l'artiste de son but. Selon Ramuz, une description qui garde scrupuleusement tous les éléments observés dans le paysage réel risque paradoxalement de devenir fausse et vide, puisque trop vraie : “ elle est fausse parce qu'elle est exacte. Elle est fausse parce qu'elle n'est pas convenable. Incorporée à l'ensemble dont elle fait partie elle y paraît artificielle ” (R, *OC1*, XVIII, p. 336).

Ce point de vue de Ramuz sur la description jette un éclairage sur la question de la langue dont le Vaudois se sert pour produire son œuvre. L'écriture ne peut jamais offrir une reproduction exacte, parce que la ressemblance n'est pas nécessairement liée à l'exactitude : “ On peut être exact sans être vrai. On dira même que la vérité s'oppose à l'exactitude (on ne dit pas à la précision) ” (R, *OC1*, XVIII, p. 335). De ce fait, l'écrivain ne doit pas oublier l'importance capitale du travail de l'imagination dans le processus de création. Pour l'écrivain, l'imagination est :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 63.

une mémoire active, dont le rôle est de déformer pour transformer, de détruire en quelque manière pour reconstruire, d'être inexacte pour être vraie ; et que c'est justement dans cette transformation et cette reconstruction qu'il s'exprime lui-même, substituant sa propre unité à celle qui est hors de lui, mais qui reste tout à fait insaisissable. (R, *OC1*, XVIII, p. 336).

Ce passage qui traite de la description présente en filigrane des préoccupations qui traversent toute l'œuvre de Ramuz, comme celles de la création littéraire et les rapports que l'œuvre entretient avec le réel observé. La véridicité de l'œuvre, la ressemblance n'entraîne pas l'exactitude formelle : “ C'est par accumulation de ressemblances partielles, mais toutes dirigées dans le même sens et toutes orientées de la même façon, qu'il atteindra à la ressemblance générale ” (R, *OC1*, XVIII, p. 337). À ce moment apparaît la question de la langue de Ramuz, marquée par les mêmes orientations. Car loin de reproduire un parler local, elle ne cherche pas la ressemblance par l'occurrence de régionalismes, mais plutôt par des emplois tout à fait susceptibles d'être adoptés, mais qui ne le sont pas forcément dans le réel. En outre, les personnages de Ramuz ne ressemblent pas aux paysans vaudois ou valaisans par la quantité de mots ou d'expressions typiques utilisés, mais par leur capacité à s'exprimer et à se faire comprendre dans une langue qui n'est pas nécessairement celle qui est apprise à l'école, mais qui appartient au parler populaire. Il s'agit ici du “ français de plein air ”, auquel Ramuz fait référence (LBG, *Rom*, II, p. 1466), soit une langue qui n'obéit pas à toutes les règles de la grammaire du français standard.

Une telle démarche confère à la langue un certain dynamisme, marqué par les changements et déplacements opérés au niveau de la morphosyntaxe et de la syntaxe. C'est une langue de mouvement où les mots exercent des fonctions différentes en regard de l'expressivité.

Contrairement à ce qu'on peut croire, cette démarche qui semble osée n'est pas essentiellement nouvelle, elle se base surtout sur des archaïsmes. Catherine Rouayrenc¹ a observé dans certains romans ces procédés ramuziens. Le recours aux archaïsmes est un procédé utilisé dans le but de montrer l'actualité des mots anciens. Il ne s'agit pas de retourner au passé, mais de le faire venir à soi pour mieux avancer, une démarche qui passe aussi par la nécessité de “ décrasser les mots et la phrase ” et de “ leur retrouver un usage neuf ”². Cette volonté d'actualiser le passé se vérifie aussi dans l'alternance des formes verbales au présent pour raconter un fait passé.

La répétition des mots ou termes entiers traduit aussi le jeu temporel qui se met en place : certains termes peuvent revenir à souhait, modifiés ou non, comme dans la bouche de Lydie dans *Adam et Ève* : “ Il y faudrait des mots. Les mots, c'est pour l'intelligence ; les mots, c'est clair, ça se comprend ” (AÈ, *Rom*, II, p. 933). La répétition des éléments de la phrase n'est pas un privilège des discours oraux des personnages, puisque l'instance narrative procède aux mêmes techniques : “ Le ciel a été rouge comme dans le temps des guerres, et ça a toujours été rouge au ciel dans le temps des guerres ; c'est un announcement des guerres, à ce qu'on dit ” (SR, *Rom*, II, p. 219). La

¹ Catherine ROUAYRENC, *op. cit.*, p. 108.

² Michel DENTAN, *op. cit.*, p. 15.

répétition peut même dépasser le cadre du paragraphe et se répéter aussi longtemps que dure la narration. Les parallélismes, liés aux répétitions, peuvent être la marque d'une rhétorique de l'empilement qui ne fait qu'accroître la sensation de martèlement, d'enfermement ou d'angoisse :

Ils ont leurs fusils militaires, ils ont des fusils de chasse, ils ont des pistolets automatiques, des brownings, des couteaux. Des couteaux de cuisine, leurs couteaux de poche. Des bâtons. Quand ils n'ont rien, ils ont leurs poings, ils ont leurs ongles, ils ont leurs dents. (PM, *Rom*, II, p. 55).

Le changement des temps verbaux peut provoquer la rupture dans le récit, mais peut aussi ramener l'événement raconté à la portée de la vision de l'allocutaire, comme si l'événement défilait à l'instant présent. Ainsi, dans *Derborence*, le récit raconté majoritairement à l'imparfait passe au présent pour revenir brusquement au passé composé :

On voit le troupeau dégringoler dans la pierraille, et il est lui-même comme une chute de pierres.

On le voit, dans le fond d'un creux, comme un petit lac aux eaux troubles quand un peu de vent passe dessus.

On le voit qui erre sur les pentes où il semble l'ombre d'un nuage.

On l'a vu, et en avant de lui il y avait le vieux Plan. (D, *Rom*, II, p. 969).

La structure de la phrase de Ramuz est élémentaire, avec une prédominance de phrases juxtaposées. Les coordonnées et subordonnées sont toujours soumises aux impératifs d'un usage oral,

donc, les combinaisons sont multiples, avec des résultats le plus souvent inattendus, comme par exemple l'autonomisation des phrases qui, en principe, sont subordonnées, ou l'octroi d'une fonction de rupture à une conjonction de coordination¹.

L'emploi des pronoms s'opère également de façon souple. Les pronoms “ nous ” et “ vous ” alternent dans le remplacement de l'indéfini “ on ” dans les récits, pouvant se faire de façon abrupte, notamment avec “ vous ”, en intégrant subitement l'allocutaire, aussi par les biais des déictiques, à un événement auquel seule l'instance narratrice pouvait avoir accès.

On l'a vu plus haut, l'écrivain a voulu être clair quant à la distance prise à l'égard de la tendance régionaliste. Il entend partir d'un point précis — ici, la région vaudoise, voire la région valaisanne — pour toucher à l'universel. Il n'a jamais revendiqué une littérature régionaliste. Il souhaitait que ses œuvres suscitent chez le lecteur un sentiment de ressemblance à l'essence des êtres et non une identification qui privilégie l'un ou l'autre groupe. Il était conscient que son lectorat ne se constituerait pas parmi ceux qui ont inspiré la langue-geste, car les paysans, les gens liés à la terre et sensibles aux questions fondamentales ne cherchent pas des réponses dans les livres, mais dans la nature :

¹ Catherine ROUAYRENC, *op. cit.*, p. 123. Ces éléments sont intéressants pour la problématique qui nous intéresse ici, à savoir : Ramuz présente-t-il un univers imaginaire du type diaïrétique, mystique ou synthétique ? (Cf. la deuxième partie de cette étude, “ L'univers romanesque : le déploiement problématique d'un imaginaire du conflit ”, *infra*, p. 140).

J'écris pour m'exprimer, mais m'exprimer à la puissance deux, si je puis dire; m'exprimer à la ressemblance de certains êtres qui s'expriment, qui se sont déjà exprimés et exprimés complètement. Ils sont des auteurs comme moi (et vous savez qu'on ne se lit pas entre " confrères "). Ils ne me lisent pas et ne me liront pas, parce que c'est moi qui les lis. Et, ayant fait un pauvre livre sur leur dictée, je n'ai pas à le leur retourner, je n'ai pas à leur demander de le lire à leur tour [...]. (HLM, OC1, XII, pp. 299-300).

Ainsi, les marques considérées par certains comme les manifestations d'un parti-pris pour le régionalisme ne sont, pour Ramuz, qu'un point de départ pour aller au-delà des différences. Sans nier les particularismes, il s'agit de retenir les éléments qui peuvent accrocher l'attention du lecteur. Ce projet est resté incompris par une certaine critique qui a accusé Ramuz de prôner les particularismes au détriment de la bonne compréhension du lecteur. Ramuz ne tient pas à répondre, mais il explique sa démarche à son éditeur Bernard Grasset :

on m'a vivement reproché le " particularisme " de cette langue, née en effet d'êtres et objets particuliers ; on m'avait prévenu de l'impossibilité où j'allais être par là même de communiquer avec d'autres lecteurs que ceux qui s'en servaient eux-mêmes : or, voilà qu'il se trouve qu'étant simple, étant élémentaire, étant de mouvement, étant essentiellement " dynamique ", et parce que cet élémentaire, certains mouvements élémentaires, un certain dynamisme sont communs à tous les hommes [...]. (LBG, *Rom*, II, p. 1474).

En ce qui concerne les termes spécifiquement régionaux, Ramuz en fait un usage plus parcimonieux qu'il n'y paraît : les termes utilisés dans les romans ne sont pas nombreux. Ces termes sont

intégrés dans le texte sans aucune marque graphique, comme si l'intention était de ne pas concentrer l'attention sur les mots régionaux, comme l'écrivain le souligne dans *Raison d'être* :

les mots à nous que nous pouvons avoir, et qu'on dise une "boille" au lieu d'une hotte à lait, toutes ces petites-là, qui ont seules paru intéresser jusqu'ici nos fervents de littérature, non seulement seront pour nous sans importance, mais encore nous sembleront singulièrement sujettes à suspicion. Il ne faut pas que rien, dans ce que nous ferons, s'adresse à la curiosité du lecteur. Le particulier ne peut être pour nous, qu'un point de départ. (R, *OC1*, VII, p. 57).

S'il est vrai que la mise en place des expressions régionales a attiré l'attention de la critique et des lecteurs, il n'est pourtant pas juste d'affirmer qu'il s'agit d'une stratégie systématique. Les occasions où les termes apparaissent expliqués sont rares et ne permettent pas de considérer que l'expression a été placée de façon à captiver l'attention. Ramuz a préféré ne pas attirer la curiosité du lecteur par un régionalisme qui puisse exclure la participation des non-initiés à son univers. Il a voulu présenter un cadre qui est peut-être différent de celui du lecteur, mais qui invite malgré tout celui-ci à un partage de sensibilités :

je me rassure, me disant que mon "parti pris" n'est peut-être pas si borné qu'il a paru à quelques-uns, ni mon "particularisme" si particulier, puisqu'il ne m'empêche pas à l'occasion de me faire comprendre par-dessus les frontières. (LBG, *Rom*, II, p. 1475).

En ce qui concerne les termes régionaux, nous retenons quelques exemples qui explicitent la démarche de Ramuz lorsqu'il

intègre ces termes dans le texte. Parfois, une explication du terme régional succède ou anticipe son usage. Dans *La Guerre aux Papiers*, le mot “plantage” apparaît après l'explication, puis il est repris seul une phrase plus loin : “au second plan le jardin potager, qu'on nomme chez nous plantage, encore nu, mais déjà retourné. Fanchette était dans son plantage” (GAP, Rom, Tome II, p. 1354). Le narrateur ici est quelqu'un de la région, cela s'avère évident à cause de l'emploi du pronom “nous”. Une autre modalité est aussi repérable : parfois, on remarque la distance prise par le narrateur lorsqu'il marque sa non appartenance à la région où l'expression est employée, ou simplement lorsqu'il reste peu précis à cet égard, en recourrant au pronom indéfini “on”, comme dans le passage suivant :

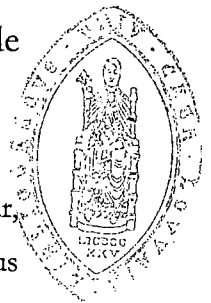
Puis allait voir s'il y avait encore de l'huile dans la lampe, [...]
Car c'est un crésus, comme on les appelle ; un récipient de laiton rond et plat, avec un bec et une poignée en demi-cercle par le moyen de laquelle il est suspendu en équilibre à un fil de fer. (SLS, *Rom*, II, pp. 1223-1224).

Ce qui en ressort est le souci d'intégrer le terme local au récit de façon à neutraliser toute impression de pittoresque, en intégrant le lecteur dans le contexte culturel par des évocations sans souci de précision, avec un contenu informatif juste suffisant pour que le lecteur puisse comprendre l'expression.

De façon générale, Ramuz envisage d'atteindre le “vrai” dans son art en se servant de l'imagination, par des processus de déformation, transformation et reconstruction de ce qui a été observé dans le réel. L'écriture de Ramuz est le résultat de ce processus. Il est

question d'une écriture réfléchie, soumise à des effets de décomposition et de re-structuration qui vont parfois à l'encontre des normes grammaticales. Une telle façon de travailler ne semble pas possible dans le cadre de la langue française dite "classique", éloignée du matériel observé par l'écrivain. Or, Ramuz explique dans la *Lettre à Bernard Grasset* qu'il ne s'agit pas d'une simple opposition à une certaine langue considérée "littéraire", mais qu'il est nécessaire de se souvenir que, malgré l'identification profonde entre le Vaudois et le Français, leur passé n'est pas commun, la formation de la Suisse étant seulement un des moments d'une Histoire ponctuée par de nombreuses fluctuations :

Nous avons été, nous autres Vaudois, bourguignons tour à tour, savoyards, et bernois, maintenant nous sommes suisses ; [...] nous n'avons jamais été les sujets d'un roi, je veux dire, en l'espèce, des rois de France. [...] Votre grand XVII^e siècle que j'aime n'a donc pas été le nôtre [...] ; car alors nous étions bernois, c'est-à-dire complètement muets et inexistantes. (LBG, *Rom*, II, p. 1463).



Les aléas de l'Histoire ont conduit les cantons romands vers une autre direction que celle de la France. Soumis à d'autres gouvernements, en contact avec d'autres univers linguistiques, les cantons romands se trouvent sans pouvoir d'expression au moment même où un certain parler français s'établit comme modèle, reléguant les innombrables variantes de la langue française à un statut inférieur :

Et c'est précisément pendant ce temps, et pour les raisons qu'on vient de voir, que la langue "française" prenait sa forme définitive parmi tant de langages français par ailleurs subsistants ; j'entends une langue littéraire parmi tant de langues qui auraient pu être

littéraires, mais que la prééminence d'une d'entre elles et ses constants perfectionnements condamnaient à n'être plus que des dialectes et des patois. (LBG, *Rom*, II, pp. 1463-1464).

C'est le problème identitaire que se pose ici. Ramuz oppose ainsi le français parlé de tout temps dans le Pays de Vaud à une certaine façon de parler qui deviendra plus tard, par le concours des événements, la langue de référence. Conscient de sa position dans ce contexte, il élabore une vision précise des faits : il se considère attaché à la langue française, mais sa position hors de France ne l'oblige pas à prendre la langue standard comme modèle, dès lors que ce modèle ne correspond pas à ses besoins linguistiques :

J'aime *votre* XVII^e siècle, j'aime le français, un certain “ français ” dont il a définitivement sanctionné l'usage, mais n'y puis voir pourtant (parce que je viens du dehors) qu'un phénomène tout occasionnel, tout contingent (qui aurait pu ne pas se produire), et qui précisément, pour ce qui est de nous et de moi, ne s'est pas produit. [...] je me refuse de voir dans cette langue “ classique ” la langue unique, ayant servi, devant servir encore, en tant que langue codifiée une fois pour toutes, à tous ceux qui s'expriment en français. (LBG, *Rom*, II, p. 1464).

L'écrivain rappelle que le même décalage entre le français parlé au quotidien et le français enseigné à l'école, ayant Paris comme centre et référence, a toujours existé, également dans les provinces de France. Mais, l'écart n'a jamais été si fortement ressenti que dans le Pays de Vaud :

Il a longtemps parlé son patois (son patois franco-provençal, une espèce de savoyard) ; puis, sous influence de l'école, comme beaucoup d'autres provinces, il l'a peu à peu abandonné, mais sans

perdre son accent, de sorte qu'il parle avec l'accent vaudois un certain français redevenu très authentiquement vaudois quand même ; plein de tournures, plein de mots à lui, et bien entendu par rapport au français de l'école " plein de fautes ". (LBG, *Rom*, II, p. 1466).

Ainsi, le français parlé dans le Pays de Vaud porte un héritage indéniable dont Ramuz reconnaît la valeur. Mais il constate que ce français parlé se heurte constamment à un autre, beaucoup plus valorisé par l'école : " mon pays a eu deux langues : une qu'il lui fallait apprendre, l'autre dont il se servait par droit de naissance ; il a continué à parler sa langue en même temps qu'il s'efforçait d'écrire ce qu'on appelle chez nous, à l'école, le " bon français " (LBG, *Rom*, II, p. 1467). Très tôt, il constate le dilemme auquel il est confronté dans son écriture : " Je voyais que, quand on voulait rendre hommage par exemple à la clarté française dans ce qu'on croyait être sa langue, on n'aboutissait qu'à l'obscurité " (LBG, *Rom*, II, p. 1467). Une nouvelle fois, l'échec de la quête de ressemblance s'impose : les efforts faits pour s'identifier à une langue standardisée finissent par la nier, la quête obstinée de l'exactitude et de la précision aboutit à une langue qui sonne faux.

Ne pas tourner le dos aux pratiques linguistiques de son pays de Vaud natal est le moyen trouvé pour réduire les effets nocifs de cette insécurité : " je me suis donc trouvé dans mon pays, vers vingt-deux ans, c'est-à-dire au moment où j'en étais venu enfin à la conscience de moi-même, en présence de deux ' traditions ' : la tradition écrite et la tradition orale " (LBG, *Rom*, II, p. 1473). La vision de la voie à suivre est, en outre, motivée par le voyage de l'écrivain à Paris lorsque, loin

de son lieu d'origine, revient à son esprit l'image de gens de son pays, dans la figure des paysans et vigneronns qui, depuis toujours, communiquent dans une langue qui leur est propre :

ils étaient accourus du fond de moi-même, s'étant substitués aux modèles extérieurs qui avaient été les miens jusqu'alors ; et c'est ainsi que je me suis mis à essayer d'écrire comme ils parlaient, parce qu'ils parlaient bien, parlant eux-mêmes sans modèles ; à tâcher de les exprimer comme eux-mêmes s'étaient exprimés, de les exprimer par des mots comme s'ils s'étaient exprimés par des gestes, par des mots qui fussent encore des gestes, leurs gestes ; — eux, dans leurs champs ou dans leurs vignes, moi, selon leurs enseignements, sur ma feuille de papier. (LBG, *Rom*, II, p. 1470).

C'est par le biais de ce qu'il appelle la “langue-geste” que Ramuz parvient à transposer les bases d'une certaine oralité dans le langage écrit. Ce pari n'est pas facile à relever, compte tenu des restrictions imposées par la normalisation linguistique. De plus, comme on l'a souligné plus haut, Ramuz ne cherche pas une imitation exacte, parce que cela deviendrait caricatural et faux. Il s'agit plutôt d'aller vers de nouvelles formes d'expression qui tiennent compte des nuances de l'oralité. Les règles figées de la grammaire doivent donner la place à la triade déformation - transformation - reconstruction des structures pour que la phrase puisse ressembler au parler paysan. Tout au long de sa vie, Ramuz cherchera à préciser les contours d'une langue-geste capable de faire sentir chez le lecteur sa portée expressive :

j'aurais voulu faire sentir à ma façon ce balbutiement de l'homme devant l'être, j'aurais voulu exprimer ceux qui ne peuvent pas s'exprimer, précisément parce que c'est l'inconnu, parce que c'est cet inconnu qu'ils auraient à exprimer. Non par des mots tout faits et des formules (discursivement), mais par une allure, par une exclamation, un geste à l'occasion des choses et au milieu des choses ; [...] cherchant à faire entrer dans une matière verbale, à ma façon et à mon tour, la substance même de leur vie, en quoi j'ai bien été forcé d'aller contre une certaine grammaire et une certaine syntaxe. (LHM, OC1, XII, p. 293).

Le choix de Ramuz constitue ainsi une prise de position face à un sentiment d'insécurité vis-à-vis d'une langue standardisée qui empêche l'épanouissement des parlers locaux. Face au risque d'un mutisme engendré par cette confrontation, Ramuz propose la réappropriation dynamique d'une langue par le biais de la langue-geste. Autrement dit, Ramuz donne une grande importance à l'action volontaire de l'être, l'opposant à l'acceptation passive des codes langagiers imposés. Pour l'écrivain, sa démarche littéraire doit être motivée par la quête du “vrai” et tenir compte des pratiques orales existantes dans la région natale choisie comme référence.

Si l'on a essayé de justifier les pratiques langagières de Ramuz en tenant compte de la microstructure, soit en les associant à la tendance régionaliste, notre propos, en revanche, sera de les envisager à partir d'une macrostructure : qu'est-ce qu'être un Suisse et écrire en temps de guerre ? D'où la question qui a servi de soubassement à cette recherche : comment l'imaginaire du conflit se manifeste-t-il dans l'œuvre ramuzienne ?

Au début de notre parcours, nous avons remarqué une multiplicité d'images du conflit dans l'œuvre de Ramuz. Si d'un côté, dans l'ensemble non-romanesque, les références claires aux guerres survenues dans le monde réel sont nombreuses, d'un autre côté, dans l'ensemble romanesque, l'événement conflictuel se brouille, change de forme ou d'intensité jusqu'à l'euphémisation, pour se faire presque imperceptible parfois. Cela s'observe dès lors que Ramuz met en place des espaces limités, dont les spécificités accroissent la sensation de renfermement. Cependant, les espaces réduits continuent à entretenir un rapport avec la macrostructure, rendant nombreuses et variées les représentations du conflit.

Nous avons choisi de procéder à un travail en deux temps : pour l'ensemble non-romanesque, nous avons dressé un état des lieux des références à la guerre dans les écrits ; pour l'ensemble romanesque, le point de départ a été la portée sémantique des microcosmes qui constituent le cadre spatial caractéristique de l'univers ramuzien. Outre les travaux anthropologiques de Gilbert Durand¹, les considérations de Gaston Bachelard sur les éléments fondamentaux de la nature (la terre, l'eau, le feu, l'air) ont éclairé les bases sur lesquelles se construit l'univers imaginaire ramuzien ; la “ poétique de l'imaginaire ” de Jean Burgos² a également facilité l'analyse de sa dynamique spécifique.

La démarche phénoménologique de Gaston Bachelard permet de comprendre le mécanisme de déformation des images qui sont

¹ Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, coll. “Psycho sup”, rééd.1992.

² Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Le Seuil, 1982.

fournies par la perception et d'étudier comment elles s'organisent, selon leur dynamisme créateur. L' image littéraire est le fruit d'une créativité verbale et "se présente aussi comme un jaillissement imprévisible, un renouvellement unique des images préexistantes"¹. Il nous a été utile de faire reposer notre analyse sur les cadres théoriques développés par Gilbert Durand, tout particulièrement sa lecture anthropologique des images, organisées selon lui en deux régimes distincts. Le premier, le régime dit " diurne ", est associé à la lumière du jour, lorsque l'homme vainc la force de la gravité et se dresse héroïquement sur ses jambes, et ressent dès lors l'opposition entre le haut et le bas, entre le ciel et la terre. Dans ce régime dichotomique à structure antithétique, les objets apparaissent distinctement sous la lumière du jour, excluant toute sorte de confusion. Le mot d'ordre de ce régime est celui de la distinction, de la séparation, où toutes les valeurs s'affirment par leur confrontation à leur contraire. C'est la logique du tiers exclu, régi par des principes d'exclusion, de contradiction et d'identité. Le deuxième régime durandien, le " nocturne ", est associé à la nuit, lorsque l'imprécision l'emporte sur la distinction. Dans la nuit, les objets se confondent, il y a fusion des éléments, et le risque d'euphémisme est réel, puisque comme dit Maurice Blanchot, " la nuit est apparition du *tout a disparu* "². Dans les ténèbres, le non voir rappelle l'existence de l'objet : " l'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, l'incessant qui se fait voir "³. Ce régime se divise en deux structures, selon leur principe dominant. La tendance dite " mystique " est régie par les principes d'analogie et

¹ Jean-Jacques WUNENBURGER, " Gaston Bachelard ", dans Joël THOMAS (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, p. 112.

² Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. "Folio ", série "Essais ", 1955, p. 213.

³ *Ibid.*, pp. 213-214.

de similitude : les éléments peuvent être réduits, fusionnés, redoublés, avalés et même rentrer dans une logique de l'euphémisme. La tendance “synthétique” ou “dramatique” se veut la synthèse des deux premières. Le geste recherché est celui de la dialectique des contraires, dans un principe de causalité. Le résultat de cette mouvance est la logique du tiers inclus, où l'état final est différent de celui du départ. Nous verrons dans notre travail si l'imaginaire littéraire s'organise chez Ramuz de façon tripartie ou s'il présente d'autres spécificités.

Nous nous sommes également appuyée sur Jean Burgos qui, au départ des schèmes directeurs basés sur la typologie des images de Gilbert Durand, a défini trois types d'écriture dans la syntaxe de l'imaginaire. Au régime diurne correspond “l'écriture de la révolte”, où prédomine le schème de remplissement et d'occupation de l'espace, d'ascension ou d'expansion, de conquête ou de possession, et les images d'opposition à des forces antagonistes. Au deuxième régime correspondent respectivement “l'écriture du refus” et “l'écriture de la ruse”. Le premier type est régi par les schèmes de repli ou de renforcement de refuges, l'emboîtement ou la mise en abîme, la miniaturisation et les images protectrices, et le deuxième par les schèmes directeurs du progrès, cycliques et rythmiques.

Notre propos sera de dégager la logique spécifique de l'imaginaire du conflit dans l'œuvre de Ramuz, en respectant le caractère singulier de l'œuvre, qui exclut toute tentative de figement dans une théorie. Nous sommes partie de la “langue-geste” pour nous interroger quant à sa mise en place et son inscription dans un

imaginaire du conflit, qui détermine en profondeur le projet même de l'écriture. Notre investigation nous a amenée à entrevoir un imaginaire complexe, dont nous essaierons de montrer ici toute la richesse, d'abord dans les écrits non-romanesques (textes en “JE”, essais, poésie, chanson, nouvelles et théâtre), et ensuite dans la production romanesque, qui constitue le cœur de l'œuvre de Ramuz.

**I. UNE ECRITURE
SUR FOND DE GUERRE**

L'œuvre de Ramuz présente un grand nombre d'allusions aux conflits dans les sociétés, tant dans l'œuvre romanesque que non-romanesque. La guerre et plus globalement le thème du conflit ou de la bataille habitent l'imaginaire de Ramuz et jouent un rôle important dans la structuration de son œuvre. Les références sont puisées aussi bien que dans le passé que dans le présent. Les guerres de 1914-1918 et de 1940-1945 sont celles qui imprègnent le plus l'œuvre ramuzienne, mais les mentions aux guerres lointaines, dans le temps et dans l'espace — les affrontements qui précèdent la formation de l'État suisse moderne ou d'autres conflits armés dans le monde, comme la guerre d'Espagne — ne sont pas négligeables. Même quand la guerre n'est pas expressément nommée, l'auteur la rend présente par le biais d'indices : soit des noms de villes conquises militairement, soit des noms de personnalités ou des allusions aux faits survenus en période de belligérance. En effet, il ne s'agit pas pour Ramuz de raconter l'événement conflictuel dans son intégralité, mais étant dans un État non-belligérant et tenu à l'écart des lieux de combat, d'imaginer *l'extra muros* à travers ses échos *intra muros* ou de voir le tout à travers la

partie. Cette situation de l'écrivain l'entraîne à aller au-delà du cadre strict de l'Histoire ; le champ sémantique de la guerre sera dès lors élargi ou restreint selon les récits, comme si Ramuz voulait découvrir — et laisser découvrir — les invariants du phénomène conflictuel, ce qui demeure au-delà des circonstances contingentes.

Le premier sens du mot guerre (du francique *werra*) est celui d'une "situation conflictuelle entre deux ou plusieurs pays, états, groupes sociaux, individus, avec ou sans lutte armée". Un affrontement armé ne se produit pas du jour au lendemain : il y a d'abord une dissension, qui mine les esprits. Ce conflit (du latin *conflictus*, "choc, heurt se produisant lorsque des éléments, des forces antagonistes entrent en contact et cherchent à s'évincer réciproquement") est à l'origine de la guerre. Des batailles (du bas latin *batalia*, "action générale de deux armées qui se livrent combat", par extension "échange de coups, lutte entre deux ou plusieurs antagonistes"¹) se donnent et le sort des deux camps dépend de leur résultat. Ramuz explore la multiplicité des formes et étapes des affrontements et, en imaginant divers microcosmes dans la fiction, il s'appuie sur le particulier dans l'espoir d'atteindre l'universel. En un mot, il préfère situer la thématique du conflit dans un espace réduit qui va de pair avec son projet littéraire : si, d'un côté, le procédé des microcosmes mène à une réduction quantitative des éléments, il fait ressortir, d'un autre côté, les invariants qualitatifs de tout événement conflictuel.

¹ Paul IMBS (dir.), *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Paris, Gallimard, 1971-1994, entrées "guerre", "conflit" et "bataille".

Avant d'entreprendre une étude détaillée de ces microcosmes romanesques et d'envisager leur rapport éventuel avec un macrocosme, il s'avère dès lors utile d'analyser l'évocation du conflit et de la guerre dans l'ensemble des écrits de Ramuz. Pour ce faire, nous prendrons en compte les éléments présents dans les divers genres non-romanesques pratiqués par l'auteur. Ainsi, dans un premier temps, nous nous pencherons sur les journaux, les récits autobiographiques et les essais ramuziens, puis sur l'analyse des formes brèves comme la nouvelle ou la chanson. Nous prendrons également en compte le texte théâtral *L'Histoire du soldat*¹, seule pièce écrite par Ramuz en collaboration avec Stravinsky. Nous donnerons place ensuite à l'ensemble romanesque, qui constitue l'objet principal de notre travail.

¹ Les éditions utilisées sont listées dans la bibliographie en fin de volume. Pour la commodité de la lecture, nous utiliserons ici un système d'abréviations dont le détail est repris en annexe.

A. Les textes en JE : les marques d'une inquiétude

Les événements mondiaux survenus dans la première moitié du XX^e siècle ont donné le ton d'une époque bouleversée qui marque l'écriture de Ramuz. Dès la fin du XIX^e siècle, les tensions entre les grandes puissances économiques européennes se font chaque jour plus perceptibles, mais le panorama international devient irréversiblement critique à l'assassinat de l'héritier de l'Empire austro-hongrois, le 28 juin 1914 : c'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase, déclenchant la Grande Guerre.

En Suisse, pays qui depuis des siècles maintient une tradition de neutralité¹, la nouvelle de la guerre vient frapper des esprits mal préparés aux répercussions d'un conflit armé. Une fois la guerre annoncée, le Conseil fédéral procède à la mobilisation générale de l'armée et proclame solennellement la neutralité helvétique. Le pays se montre prêt à faire respecter l'inviolabilité de son territoire et un impôt est créé à cet effet pour financer l'effort national. La crise extérieure est aussi la source d'inégalités au sein du pays : si d'un côté, certains entendent bien profiter de la guerre pour s'enrichir (comme c'est le cas de plusieurs paysans et patrons d'industries), de l'autre, le service militaire prive bon nombre de ménages de son principal soutien financier, contribuant ainsi à leur appauvrissement. En outre,

¹ "La première proclamation officielle de neutralité helvétique date de 1674, lorsque la Diète déclara vouloir rester neutre dans les guerres de Louis XIV. Mais pratiquement, la neutralité est observée déjà à partir de la défaite de Marignan en 1515 ; dès ce moment, les Suisses renoncèrent à jouer un rôle actif dans la politique européenne" (Henri STRANNER, *Neutralité suisse et solidarité européenne*, Lausanne, Payot, 1960, p. 190).

le pays ressent cruellement la baisse des importations des produits dont il dépendait et les mesures de rationnement des denrées alimentaires qui causent l'augmentation des prix. Dans cet état de détresse sociale¹, les insatisfactions grandissent au fil des ans pour culminer avec la grève générale de novembre 1918, un écho lointain de la révolution russe de 1917. Enfin, contrairement aux autres pays européens, la Suisse ne vit pas directement les horreurs de la guerre et ne souffre pas de l'invasion de son territoire ; elle bénéficie ainsi d'une image de stabilité face à une Europe anéantie par les effets de la guerre. Mais cet élément ne permet pas d'éviter la crise sociale et idéologique.

Dans la période de l'entre-deux-guerres, l'économie suisse n'a plus la même force d'avant 1914. Les crises de 1921 et 1930-1936 ont touché plusieurs secteurs de l'industrie d'exportation. Un accord est trouvé en 1937 entre la classe ouvrière et le patronat : la "paix du travail" préconise l'abdication de tout mouvement de grève au profit de l'engagement à la négociation. C'est l'année de publication de l'essai *Besoin de Grandeur*. Ramuz se sert de sa plume pour exprimer son intérêt pour les réalités de son temps et pour donner sa vision des faits :

Nous sommes pris et compromis singulièrement, nous aussi, dans cette grande guerre d'après la guerre qui s'est passée jusqu'ici de canons et de mitrailleuses, mais s'est étendue dès à présent à toute la terre ; et où ne s'opposent plus seulement les nations, mais, à l'intérieur des nations, les hommes aux hommes, les classes aux

¹ Elle est ressentie de façon différente selon les cantons, soit plus fortement en Suisse alémanique qu'en Suisse romande où se trouvait Ramuz. Cela explique pourquoi cette dernière a moins participé à la grève générale de novembre 1918. Ajoutons encore que la nouvelle de l'armistice a contribué à apaiser les esprits dans cette région.

classes. Les pays perdent leur autonomie, et les petits pays isolés sont eux-mêmes en train de la perdre, dont ils étaient pourtant si fiers et de leur démocratie, “ la plus vieille du monde ”, disaient-ils ; comme si le fait d’être vieux était en soi une valeur. (*OCI*, XV, p. 297).

En 1939, la Suisse se montre mieux préparée matériellement et moralement. Quand la Seconde Guerre mondiale éclate, le Conseil fédéral met en action quelques décisions pour éviter la grave crise politique et sociale subie par le pays lors de la Grande Guerre. Il s’agit de mesures d’ordre militaire et économique qui ont été conçues avant la guerre, au moment où les relations internationales se sont crispées. L’armée, mieux entraînée, élabore un plan de protection du pays, l’invasion germanique étant le principal danger. Le désir de neutralité est officiellement manifesté, mais le comportement douteux de certains représentants des autorités suisses sème le mécontentement. Malgré la crainte, la neutralité suisse reste quasi inviolée, avec seulement quelques invasions dans l’espace aérien, initiées par les Allemands et imitées ensuite par les Alliés.

En outre, le maintien des rapports économiques avec l’Allemagne cause le désagrément de l’interférence du Troisième Reich dans les affaires internes suisses, comme par exemple dans la liberté de la presse, par une répression qui commence dès 1933. La tactique choisie par Berlin est celle de la guerre des nerfs, qui consiste essentiellement à opposer la notion de “ neutralité morale ” forgée à l’occasion de la guerre à la notion de neutralité soutenue par les Suisses. Le Troisième Reich préconise que la neutralité n’est pas seulement une responsabilité de l’État, mais qu’elle est aussi, et avant

tout, une question de mentalité ; en ce sens, chaque citoyen et par conséquent la presse sont censés de ne pas prendre parti, aussi bien en temps de guerre qu'en temps de paix. Évidemment, cette recommandation provoque des remous dans le pays helvète, partagé entre la conservation intégrale de la liberté de la presse et la prise de quelques mesures pour arriver à une entente. Le résultat est celui que nous pouvons imaginer : un contrôle efficace, organisé par les militaires, mais suivi attentivement par des civils. En effet, des associations professionnelles font parvenir aux autorités des préceptes relatifs au fonctionnement du métier. Ces dispositions préservent le droit du citoyen aux informations, mais celles-ci doivent être exemptes de toute offense et parti pris¹. La critique peut être exercée pour autant qu'elle soit faite de "manière objective et mesurée"². L'évolution de ces résolutions est suivie pas à pas par Ramuz, vu qu'elles pourraient toucher directement à la diffusion de son œuvre. En un mot, cette fois encore, si la Suisse a préservé sa neutralité territoriale, certaines retombées du conflit mondial sont cependant ressenties au sein du pays.

Les effets indirects des deux guerres en Suisse trouvent un écho dans les écrits autobiographiques de Ramuz. Si les informations sur la guerre ne sont pas systématiquement détaillées, le Vaudois utilise l'espace de l'écriture pour donner sa vision personnelle des événements. Ses observations partent généralement du vécu local pour atteindre une large échelle. Pour étayer cette idée, prenons un exemple tiré du journal ramuzien à l'époque de la Grande Guerre. Une des

¹ Cf. Werner RINGS, *La Suisse et la Guerre 1933-1945*, Lausanne, Éditions Ex Libris, 1975.

² Jean-Jacques BOUQUET, *Histoire de la Suisse*, Paris, PUF, 2003.

choses qui frappent le plus le diariste est la réaction contrastée du Suisse moyen quelque temps après le début de la guerre : après les craintes du début, la plupart des gens font comme si rien ne se passait. Nous savons que le mécontentement va sourdre peu à peu pour aboutir à la grève générale de 1918, mais ce qui frappe Ramuz, c'est l'insensibilité apparente aux changements du monde et la croyance commune en l'immunité possible. Ce comportement, *mutatis mutandis*, est transposable à un contexte plus général. À ce stade, nous pouvons considérer la volonté ramuzienne de ne pas circonscrire le débat autour d'une spécificité locale, mais de partir de ce dernier pour atteindre l'universel, comme dans un jeu basé sur la reconnaissance de soi à travers l'autre dans ses similitudes et ses différences. De façon générale, toute l'œuvre de Ramuz témoigne de cette position épistémologique, développée selon des spécificités propres dans différents genres littéraires.

1. Les journaux : l'évolution d'une conscience

Ma vie aura été une vie de guerres.

(J, 2 août 1914 - 2 septembre 1939, OC2, III, p. 310)¹.

La guerre revêt pour Ramuz un caractère distant, mais en même temps interpellant et énigmatique, puisqu'elle se fait sentir à travers de multiples effets. Insaisissable dans la réalité, la guerre reste dans l'imaginaire. C'est ce que nous pouvons observer dans les journaux. À l'arrivée de chaque conflit mondial, Ramuz donne des titres aux cahiers où il enregistre ses impressions, tels que *Journal de ces temps difficiles* (1914) et *Choses écrites pendant la Guerre* (1939-1942). Évoquant le vécu, il y manifeste certes l'évolution de sa connaissance des faits, mais surtout le développement de son imaginaire du conflit. Daniel Maggetti² fait observer que le premier cahier s'éloigne du style propre au journal et s'approche plutôt du style journalistique, tandis que le deuxième cahier, malgré plusieurs caractéristiques qui le différencient du journal, présente encore des interférences avec la pratique diariste journalière et donc, la clause de régularité. Nous partageons ces considérations. Cependant, compte tenu des impératifs chronologiques et par souci de clarté, le cahier *Journal de ces temps*

¹ C. F. RAMUZ, *Choses écrites pendant la guerre (1939-1942)*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Skaktine, 2005. Toutes les citations du journal font référence à cette édition, sauf les citations concernant le *Journal de ces temps difficiles*, dans *Œuvres Complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968. Toutes les citations respectent les particularités graphiques et grammaticales, parfois fantaisistes, de la langue de Ramuz.

² Daniel MAGETTI, "D'un journal multiple", dans OC2, I, p. XVI.

difficiles sera présenté ici en même temps que les journaux, suivant l'ordre chronologique de la création.

a. Le poids d'une menace

Le journal tenu par Ramuz de 1895 (à l'âge de 17 ans) à 1947 (l'année de sa mort) offre plusieurs mentions significatives du conflit et de la guerre. L'influence de la guerre dans sa vie est d'autant plus marquante que les notes qui y font référence sont présentes dès la première entrée de son journal. En effet, dès 1860, les menaces d'une guerre indépendantiste à Cuba ont gagné de l'importance dans le scénario international et Ramuz, analysant la situation cubaine en 1895 lors de la seconde insurrection anti-espagnole, finit par trouver des aspirations semblables dans l'histoire suisse :

Les Cubains représentent pour moi la liberté combattant contre l'opposition et je ne puis m'empêcher de les comparer — malgré les différences d'époques de mœurs et de pays — aux Suisses luttant pour l'indépendance contre les Autrichiens. (J, 7 septembre 1895, OC2,I, pp. 5-6).

Le jeune Ramuz, attentif à la situation mondiale, porte un regard sur le scénario sombre qui s'annonce pour la fin du siècle. De plus, il compatit avec les souffrances et aspirations d'un peuple qui se trouve de prime abord loin de son environnement suisse : il attire l'attention sur le désir de liberté inhérent à tout homme et à tout peuple, en dépit des différences culturelles et historiques. À l'échelle universelle, il

observe la détérioration grandissante de tous les secteurs de la société et ne partage guère l'optimisme habituel de la jeunesse, car il se rend compte que la situation générale n'est pas porteuse d'espoir :

Je suis optimiste et pourtant il est impossible de jeter un coup d'oeil sur le monde contemporain sans être attristé affligé atterré. Des mœurs corrompues, une administration véreuse, la littérature aux mains de financiers d'industriels qui de leurs talents battent monnaie, des menaces de guerre à chaque instant, des révolutions menaçant d'ébranler les bases de la société, la noblesse intellectuelle corrompue, le peuple révolté, la bourgeoisie apathique... Triste tableau. (J, 5 septembre 1895, OC2, I, p. 1).

Les réflexions négatives de Ramuz vont de pair avec le sentiment que l'avenir du monde est incertain : “ Qu'arrivera-t-il alors. Nul ne peut le prédire. Quelque cataclysme effroyable. Quelque guerre horrible qui sacrifiera des milliers d'hommes ” (J, 5 septembre 1895, OC2, I, p. 2).

Les interrogations concernant l'avenir du monde contemporain partagent l'espace du journal ramuzien avec les questionnements sur sa vocation littéraire et ses recherches stylistiques. Ramuz y enregistre le dilemme qui le déchire, à savoir : doit-il suivre sa vocation ou effectuer le choix, plus prudent, de ne pas se lancer dans un avenir qui semble incertain. Le jeune Vaudois n'est pas sûr de ses aptitudes littéraires et craint l'échec. Mais ses doutes ne l'empêchent pas de poursuivre ses exercices de style en rendant compte de son observation de la nature et de l'homme. Au moment même où il vit un conflit d'ordre intérieur, son analyse des conflits entre les hommes

s'affine. C'est alors qu'aux exercices de style viennent s'ajouter des notes schématiques qui donnent le ton de la réflexion ramuzienne.

Dès lors surgit une définition sommaire de la guerre :

La guerre

L'égoïsme lutte pour [l']existence¹

de l'homme à l'homme 1°)

famille à famille

clan à clan

race à race

nation à nation

homme avec animaux

homme avec nature / Source de poésie

(J, 21 juillet – 30 décembre 1898, OC2, I, p. 97).

On voit s'ébaucher une vision de la guerre qui concerne tous les niveaux de la vie. Cette vision se retrouvera dans toute l'œuvre ramuzienne ultérieure et sera plus spécialement repérable dans les romans : *La guerre dans le Haut-Pays* relate une guerre de clans, *Les signes parmi nous* évoque la lutte de l'homme contre la nature menaçante, etc. Ramuz entreprend une réflexion de longue haleine sur la guerre, qui inclut une interrogation quant à son utilité : “ Guerre nécessaire — Bonne[,] empêche abat[tement], fait tomber les incapables[,] empêche effémin[ement]. Sera-t-elle toujours nécessaire [?] ” (J, 21 juillet – 30 décembre 1898, OC2, I, p. 97). Aussi percutante soit-elle, la question

¹ Les crochets [] indiquent une uniformisation typographique du texte original, opérée par les éditeurs.

devient le point de départ d'un raisonnement qui touche un problème situé bien au-delà de la simple différence entre les peuples :

Problème de divers[ité] des races humaines. Si races finissent par en faire une seule [,] que sera guerre [?]

Guerre d'homme à homme comme 1° puis vices <créeront>¹ haines. Puis probabl[ement]. Mais races résult[ent] de climat etc. et tant que cela pas transform[é] subsist[eront] toujours[,] même si race humaine est une (J, 21 juillet – 30 décembre 1898, OC2, I, p. 97).

L'écrivain constate que le mécanisme de la guerre est récurrent dans l'histoire du monde. Sans oublier les particularités de son temps, il essaye de comprendre par quelles règles est régie la guerre, et par quelles forces elle peut être évitée :

Transportons-nous dans domaine moderne. Équilibre des nations. Égoïsme bien entendu pousse à éviter guerre. Puis esprit public devenu efféminé qui craint guerre et qui l'évite. Mais suffit qu'équilibre rompu pour que tout recommence. (J, 21 juillet – 30 décembre 1898, OC2, I, p. 98).

Malgré les efforts pour éviter des conflits, de nouvelles menaces de guerre provenant des colonies pèsent sur l'Europe et mettent en danger sa fragile stabilité :

Maint[enant] Europe équil[ibrée], raisons ment[ionnées] plus haut empêchent guerre. Colonies où l'on court — risques[,] où guerres moins sanglantes et qui sont d'<immenses> ressources pour pays

¹ Les mots entre soufflets < > indiquent une lecture conjecturale opérée par les éditeurs.

européens trop peuplés et dont industrie commerce leur produit.
Mais menaces. (J, 21 juillet – 30 décembre 1898, OC2, I, p. 98).

Ramuz prend conscience de la précarité de la situation mondiale et comprend qu'au moment même où il y réfléchit, il y a des pays qui se soulèvent timidement, mais qui ne tarderont pas à bousculer les enjeux internationaux, comme la Russie et le Japon. Ramuz cite des grandes civilisations qui ont connu des guerres comme Carthage, Rome et la Grèce, et se demande si la guerre frappera encore, pour entrer dans un cycle où tout recommence indéfiniment :

Puis pour plonger d[ans] avenir très lointain on recommence,
Afrique[.] <Puis> toutes races civil[isées] amollies[.]
Prob[ablement] que certaines par excès même de civilis[ation]
reviendront à état primit[if] [.] grandes lois encore pas connues. (J,
21 juillet – 30 décembre 1898, OC2, I, p. 98).

Au plan national, le jeune Vaudois fait le constat d'un tempérament suisse différent de l'esprit français, et dont le manque de vigueur pose problème face à un panorama mondial complexe qui exige des décisions fermes :

Enfouis en des demeures obscures où ne parvient même plus le
bruit décroissant des luttes lointaines, comme des épouses
craintives nous demeurons au coin du feu et nos yeux, timides et
baissés, semblent demander à la cendre mourante le secret d'une
destinée que nous n'avons plus le pouvoir de conduire à notre gré.
(J, 2 décembre 1899, OC2, I, p. 116).

Le souvenir d'un peuple combatif est à chaque jour plus pâle et n'inspire plus les nouvelles générations. Nostalgique d'un passé qu'il n'a pas connu, Ramuz fait référence à un temps mythique où le “guerrier et le savant se reconnaissaient frères”, dans une célébration de la “force physique et de la force intellectuelle”. Investis de puissance, ces héros acclamés après leur mort nourrissaient l'imaginaire du peuple et permettaient “d'échapper au joug commun d'ignorance et de faiblesse”; ils offraient la possibilité d'un avenir possible (J, 2 décembre 1899, OC2, I, p. 117).

Dès 1911, les réflexions sur sa création et sur sa vie partagent l'espace du journal avec le pressentiment d'une guerre imminente. La lourdeur des relations diplomatiques européennes induit très tôt les esprits les plus avertis à pressentir que quelque chose de grave se prépare. Ainsi Ramuz écrit-il le 28 juillet 1911 :

Hier, le feu sous mes fenêtres. Aujourd'hui, la guerre de plus en plus menaçante. Quelque chose de tragique qui est dans l'air ; un peu d'oppression. Une tension électrique comme au ciel quand la nuit l'envahit ; alors de sourds éclairs s'y allument, mais ils n'aboutissent point à l'orage. Et on sent qu'il faudra bien qu'un jour il éclate enfin, d'autant plus redoutable qu'il tarde davantage. (J, 28 juillet 1911, OC2, II, p. 203).

Dans l'imaginaire ramuzien, l'ambiance tendue à l'égard de l'arrivée d'une guerre s'accorde avec les lourds changements climatiques dus à la saison, à travers la menace d'un orage. Comme la guerre, l'orage risque d'éclater ; les “signes” le font croire. Mais ces signes disparaissent l'instant d'après, sans qu'aucune goutte de pluie soit tombée. De même, la confusion provoquée par les signes imprécis

annonçant une guerre perturbe les esprits. Sur ce terrain flou, une seule chose reste certaine : le malheur est inéluctable. L'image de l'orage comme annonciateur d'un conflit est récurrente chez Ramuz, notamment dans ses romans (nous le verrons plus loin). La guerre est proche et personne ne pourra empêcher qu'elle prenne sa place dans l'histoire du monde. À ce moment, Ramuz associe le conflit à la fatalité :

Toujours ces bruits de guerre dans les journaux. On ne sait pas où on est, encore moins où on va. Mais on sent d'autant mieux qu'une fatalité nous pousse, et qu'il faudra bien qu'un jour ou l'autre on en vienne à ce dont personne peut-être ne veut, parce qu'il y a une volonté plus forte que la nôtre [...]. (J, 2 août 1911, OC2, II, p. 204).

Ramuz ne parvient pas à se concentrer sur son travail en raison de l'instabilité du climat mondial. La menace de guerre le pousse à la réflexion. En effet, il consacre la plupart de son temps à l'analyse et à l'observation de la situation politique qui se dégrade, au détriment de son travail d'écrivain :

C'est même cette dispersion qui m'empêche d'avancer à mon travail autant que je voudrais. Trop d'objets me sollicitent. Ces moments de crises, politiques ou autres, remettent toute espèce de problèmes en question. J'ai beaucoup pensé à la guerre ; je me suis vu tué ; de là j'ai été amené à l'idée de la mort. (J, 2 août 1911, OC2, II, p. 204).

Ce moment est important pour Ramuz ; il impose une remise en question des habitudes et valeurs sociétales. Nous verrons plus loin la

place que les crises occupent dans le roman ramuzien : c'est la crise qui met en évidence les questions habituellement refoulées par les communautés. Dans ce processus, l'écrivain pointe l'inévitable confrontation avec l'idée de la mort. La situation révèle la petitesse et la fragilité de l'individu face aux problèmes du monde : " Immenses bruits de guerre, de partout cette fois. Impossible de travailler. C'est trop grand ; on disparaît " (J, 26 juillet 1914, OC2, II, p. 187). Revenant de Paris à la mi-juillet 1914 et installé avec sa famille dans la ville vaudoise Treytorrens, Ramuz pressent que le pire ne tardera pas à venir. Il ignore que le scénario mondial changera à jamais deux jours seulement après avoir écrit cette phrase. L'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand, héritier d'Autriche, a crispé les relations entre l'Empire Austro-Hongrois et la Serbie un mois auparavant. L'Empire déclare la guerre le 28 juillet 1914. C'est le début de la Grande Guerre.

b. Les métamorphoses du monde

Les bruits de la guerre retentissent en Suisse. Face aux événements, le Conseil Fédéral Suisse ordonne la mise en alerte de l'armée le 31 juillet et l'Assemblée fédérale est convoquée le même jour en séance extraordinaire. Ce jour-là, Ramuz commence un journal parallèle qu'il nomme *Journal de ces temps difficiles*. Il y note, pendant presque trois mois, ses réflexions sur le début du conflit et laisse transparaître sa position à l'égard des faits. Il décrit le moment où on lui annonce la nouvelle de la mobilisation de l'armée. À la fin de l'après-midi, tandis qu'il parle avec sa voisine, Ramuz voit un homme

sur la route qui marche vite. L'homme les repère et leur dit : “ Vous ne savez pas la nouvelle ? l'armée est mise de piquet ” (J, 31 juillet 1914, *OC1*, XX, p. 191). La nouvelle ne surprend pas Ramuz, qui s'attendait à une telle réaction de l'armée :

De quoi j'ai bien plutôt été surpris, c'est que l'événement ne fût pas survenu plus vite. Depuis tant d'années on vivait dans l'attente. Et voilà bien huit jours qu'à tous ceux que je rencontrais, je répétais la même phrase : ‘ Ca se gâte, on va avoir la guerre ’.

Ils haussaient les épaules, ils répondaient :

— On n'y croit pas. (J, 31 juillet 1914, *OC1*, XX, pp. 191-192).

Ramuz fait remarquer la méfiance, selon lui caractéristique du paysan suisse. À cet égard, il est important de souligner que les romans ramuziens foisonnent d'exemples de paysans ou de villageois méfiants vis-à-vis des événements. Encore une fois, Ramuz n'hésite pas à signaler chez les Suisses un certain manque d'élan par rapport aux événements mondiaux :

Nous sommes un pays trop paisible, un pays qui est resté toujours étranger aux grandes fièvres qui agitaient l'Europe. Nous sommes le pays, non des artères, mais des veines, charriant mollement et avec retard un sang qui n'a pas assez de fluidité. (J, 31 juillet 1914, *OC1*, XX, p. 192).

Pour expliquer l'incrédulité du peuple suisse à l'égard du commencement d'une guerre mondiale, l'écrivain fait valoir l'argument d'un manque quasi total d'expérience des guerres, la tendance historique à la neutralité, et il condamne la quête aveuglée de l'enrichissement. Pour l'écrivain, la neutralité va au-delà du sens politique pour atteindre une forme polyvalente aboutissant à une sorte

d'endormissement à l'égard de la situation mondiale. Les réactions exprimées ne représentent pour lui que la volonté de certains de se mettre à l'écart du débat autour de la guerre :

Endormis que nous étions déjà par des siècles de neutralité, et de toute espèce de neutralités, voilà qu'étaient venues s'y superposer les prédications pacifistes; on nous disait : “ Vous ne risquez rien ; songez seulement à vous enrichir ”. Et c'est ainsi que, quand cette guerre qu'on nous déclarait impossible a enfin été déclarée, [...] il y a eu ensuite de la stupeur. (J, 31 juillet 1914, *OC1*, XX, p. 192).

Une fois la guerre déclarée, la Suisse commence le travail de protection de ses frontières. L'image marquante est celle des hommes quittant leurs familles pour rejoindre les troupes et les femmes qui pleurent. Le même scénario se répète partout dans le pays. Il n'en va pas autrement à Treytorrens, d'où Ramuz voit partir ses voisins, aidés par leurs proches. Le caractère inhabituel de ce départ est reflété par l'état des uniformes militaires : gardés à la maison pour une utilisation éventuelle en cas de mobilisation immédiate, ils semblent rangés avec soin dans les armoires familiales, enveloppés d'un linge sentant la naphthaline :

Elles ont été tirer des armoires les uniformes soigneusement pliés, enveloppés d'un linge blanc, qui sentait le poivre et la naphthaline. (J, 31 juillet 1914, *OC1*, XX, p. 193).

La nouvelle de la guerre tourmente l'écrivain vaudois, mais pas autant que le calme apparent qui règne sur les vignes et sur le lac : “ Mais tout est encore ici parfaitement paisible (tout restera ici parfaitement paisible) ” (J, 1^{er} août, *OC1*, XX, p. 194). Face à cette paix

étrange, il se pose des questions par rapport aux signes possibles annonçant la catastrophe :

Où sont les signes ? On les cherche, on s'étonne de ne les trouver nulle part. Ne s'attendait-on pas à les voir paraître écrits en rouge, en grandes lettres rouges bien lisibles, partout autour de soi, et là-bas peut-être surtout, vers le nord-est, où est le pays où on va se battre, tandis qu'il n'y a là que deux ou trois petits nuages, ronds comme des pavés, rangés l'un à côté de l'autre.

Je m'irrite bientôt de cette paix trompeuse, je me hâte de faire mon sac. (J, 1^{er} août 1914, OC1, XX, p. 194).

Quand l'annonce de la guerre survient, Ramuz, qui approche de ses 36 ans, a déjà quelques œuvres publiées et concilie son travail d'écrivain avec ses fonctions de mari et de jeune père. La nouvelle vient confirmer ses craintes ; la guerre n'a pas pu être évitée. Récemment revenu de Paris avec sa famille, Ramuz entend poursuivre dans la région vaudoise son œuvre littéraire et, parallèlement, il confie à son journal ses réflexions sur son époque. Au moment de la mobilisation, le 1^{er} août, Ramuz se présente, mais il n'est pas enrôlé comme soldat. Sa sœur Berthe en témoigne dans ses mémoires : “ Il se présenta donc comme il se devait au lieu de la mobilisation. L'armée le mit de piquet. Caporal, il l'était resté, du fait de ses nombreux séjours à l'étranger et aussi de son manque de goût pour la chose militaire ; on le versa dans les Services complémentaires ”¹.

Ramuz quitte alors cette ambiance qu'il considère apathique pour aller vers les frontières, avec l'accord des autorités militaires. Ainsi, entre le 22 et le 30 septembre 1914, il entreprend des voyages

¹ Berthe BUCHET-RAMUZ, *Bilan d'une vie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989, pp. 52-53.

en direction du Valais et ensuite, vers le nord, en passant par Berne et Bienne pour arriver à Bâle, à la frontière de l'Allemagne et de la France. Le voyage sera l'occasion de recueillir des observations consignées dans le *Journal de ces temps difficiles* : des notes sur ce qu'il a vu, ainsi que des textes plus élaborés qui donneront lieu à des articles qui seront publiés quelque temps plus tard dans la revue hebdomadaire genevoise *La Semaine littéraire*. Les dates qui figurent dans le cahier ramuzien n'indiquent pas la régularité avec laquelle les observations sont écrites ; elles restent plutôt accessoires dès lors qu'il ne s'agit pas d'un journal à proprement parler.

Dès le début de son périple, Ramuz prend conscience des mouvements nerveux sur les routes et dans les gares. Les automobiles “regagnent le point le plus rapproché de la frontière” (J, 1^{er} août 1914, OC1, XX, p. 194), et fuient “par grands troupeaux, toutes ensemble et chacune pour soi, sachant bien que dans quelques heures il sera trop tard” (J, 1^{er} août 1914, OC1, XX, p. 195). Arrivant à la gare, l'écrivain remarque l'extrême mélange du public. De plus, il constate que l'élément militaire confère un caractère particulier à cette “émigration”. Il compare la scène qu'il voit à la Guerre du Sonderbund¹, lorsqu'en novembre 1847, les cantons suisses se sont opposés dans un combat contre la centralisation du pouvoir :

¹ La fondation de la Croix Rouge trouve ses origines dans la Guerre du Sonderbund : en ordonnant à ses soldats d'épargner les blessés, le Général Dufour préfigure la création de l'organisme humanitaire, qui a lieu quelques années plus tard.

Militaire est d'ailleurs une façon de parler, semi-militaire vaudrait mieux ; quelque chose à la fois de civique et de guerrier, qui fait penser à une levée en masse — comme s'il s'agissait d'un nouveau Sondrebond comme si la patrie était en danger (et sans doute est-ce bien le cas, d'où une forte impression quand même, parmi un peu de désordre, et malgré beaucoup de gaieté et de bonne humeur). (J, 1^{er} août 1914, *OC1*, XX, pp. 195-196).

L'observation faite par Ramuz à l'égard des hommes du landsturm (les troupes mobilisées en cas de risque d'invasion du territoire, terme équivalent à ce que les Français appellent l'armée territoriale) est intéressante : “ Ce sont les hommes du landsturm qui se rendent aux places de rassemblement. Ils ont l'air beaucoup plus vieux que leur âge ; on vieillit de bonne heure aux travaux de la vigne et des champs ” (J, 1^{er} août 1914, *OC1*, XX, p. 196). La description physique souligne l'aspect fatigué des hommes, usés par le travail des champs. Leur manière d'agir dénote un sans-gêne qui ne choque pas, dans un habillement sans allure militaire :

La plupart sont déjà gris, voûtés, noueux, la poitrine creusée, les poignets maigres, les mains énormes, des barbes trop courtes ou trop longues, des gros plis dans les visages passées à l'eau de noyer. Ils n'en montrent pas moins un sans-gêne admirable. Ils se sentent chez eux. Ils en ont bien le droit. (J, 1^{er} août 1914, *OC1*, XX, p. 196).

Ce que remarque Ramuz chez ces hommes de l'armée de campagne, c'est leur attachement à leur fusil plutôt qu'à leur uniforme. Conservés à la maison pour le cas d'une situation de conflit et un

éventuel rappel de l'armée, le fusil et l'uniforme n'inspirent pas chez ces hommes ancrés dans l'utilitaire le même attachement :

[...] ils jurent, crachent, fument, — la plupart en civil, quelques-uns exhibant une capote et un képi que complète dans le bas un pantalon de mi-laine ou de velours, mais tous armés, ce qui rassure. On voit que ce qu'on abandonne le moins facilement chez nous, c'est son fusil. L'uniforme est pour la parade ; avec quoi on se bat, c'est sa carabine ou son vetterli. (J, 1^{er} août 1914, *OC1*, XX, p. 196).

Si la guerre est loin de franchir la frontière, la nervosité gérée par l'incertitude des temps commence à gagner les foyers. Les échanges d'argent sont refusés, l'or et le nickel disparaissent du marché, les paiements dans les banques sont suspendus. Tous se précipitent dans les épiceries pour constituer des provisions. Ramuz décrit la situation avec un ton d'humour nerveux qui met en évidence l'oppressante incertitude qui s'est abattue sur les esprits, comme dans l'anecdote des deux vieilles dames : “ On cite deux vieilles demoiselles qui, à elles seules, ont acheté trois sacs de farine, logés tant bien que mal dans leur chambre à coucher, ce qui doit mettre à l'épreuve la solidité du plancher ” (J, 3 août 1914, *OC1*, XX, p. 198). Ramuz raconte aussi la course affolée des gens vers les magasins pour l'approvisionnement, dans la crainte d'une vague de rationnement. Les boîtes de conserve, quoique coûteuses, sont les plus disputées :

Et naturellement que celles qu'on se procure le plus aisément sont les moins demandées, si bien qu'il y a des malheureux qui se condamnent ainsi à six mois de homard ou de tripes à la mode de Caen. Ces choses-là plus tard feront rire ; on ne songe pas à en rire pour l'instant. (J, 3 août 1914, *OC1*, XX, p. 198).

Si la peur de l'avenir se fait sentir partout, Ramuz compare la situation suisse à celle d'autres pays mêlés directement à la guerre. En Suisse règnent l'angoisse et la tension : “ Les nerfs d'un peuple, qu'on dit solides, sont mis pour la première fois à l'épreuve, et ils y résistent mal, parce qu'ils manquent d'entraînement” (J, 3 août 1914, *OC1*, XX, p. 198). Les autres pays ont un ennemi, tandis que la Suisse n'a que l'incertitude comme adversaire :

Ailleurs, à cette même heure (dans les pays où on se bat), il y a partout des fanfares, des régiments défilent dans les rues ; batterie après batterie, la cohue des canons interminablement ébranle le pavé, [...] c'est l'enthousiasme un peu faux du départ, mais une utile griserie, une croyance universelle à la victoire, une émotion si forte qu'elle vous soustrait à vous-même, — nous, nous n'avons pas d'ennemi. (J, 3 août 1914, *OC1*, XX, pp. 198-199).

L'absence d'ennemi signifie l'absence d'une vision claire de la tâche à accomplir. Dans le cas d'un probable combat, la difficulté à cerner l'ennemi devient un obstacle supplémentaire : “ Et il est bien possible que nous soyons forcés de nous battre, mais nous ne pouvons savoir d'avance avec qui” (J, 3 août 1914, *OC1*, XX, p. 199). La détermination et la colère qui soutiennent les peuples en guerre font place en Suisse à l'engourdissement et à la léthargie, puisque l'indéfinition règne à tous les niveaux et empêche, de ce fait, le caractère glorieux du départ des défenseurs de la patrie :

Nous n'avons rien pour nous soutenir, ni la colère, ni l'espoir, et ni l'amour et ni la haine, et même pas ce sens de la justice, dont on sait aussi bien que chacun fait emploi qu'il lui plaît, mais qui,

coïncidant avec les intérêts particuliers, peut être d'un si puissant secours.

D'où cette impression de torpeur, sans doute, et cette tristesse, — les premières semaines du moins.

Il y a pis que le malheur, c'est le fantôme du malheur. (J, 3 août 1914, *OC1*, XX, p. 199).

Ramuz est persuadé que le malheur a été annoncé par des signes préliminaires : “ Il a bien eu, paraît-il, une comète, mais personne ne l'a vue. Il n'y a eu ni épée, ni pluie de sang, ni avortements chez les femmes, ni apparitions comme celle du Dragon ou comme celle de l'Ange, par quoi on dit que les guerres (entre autres prodiges) sont annoncées ” (J, 3 août 1914, *OC1*, XX, p. 200). Si les signes apocalyptiques (allusion qui marque l'influence chrétienne dans son éducation) ont été absents, c'est que d'autres signes se sont bel et bien présentés. Selon l'écrivain, la nature est beaucoup plus sensible que l'homme, puisque ce dernier a besoin de superposer des raisonnements aux faits pour arriver jusqu'au “ toit fragile de la conclusion ” (J, 3 août 1914, *OC1*, XX, p. 200). La nature, quant à elle, opère de manière plus “ intuitive ” :

Sa réaction est immédiate : elle se convulse ou s'épanouit.

[...] Nuits où on ne dormait pas, on se retournait dans son lit, on se demandait : “ Qu'est-ce qu'il arrive ? ” [...] Car il ne pleuvait pas, il continuait de ne pas pleuvoir, il n'a pas plu durant ces dix jours. Rien d'autre que ce grand ciel bouleversé au-dessus des eaux pareillement bouleversées — un grand ciel noir, ou d'un violet sombre, couleur d'ardoise (J, 3 août 1914, *OC1*, XX, pp. 200-201).

Ainsi, Ramuz affirme que la nature montrait des signes pour ceux qui ont su voir, mais l'homme a perdu le sens de l'interprétation

des signes. Ce passage révèle l'intérêt de l'écrivain pour les images. Selon lui, la nature produit des images que l'homme n'arrive plus à décoder de façon appropriée. Dans toute son œuvre — et plus précisément dans le roman — Ramuz fera le constat de ce handicap de l'homme contemporain :

La nature pressent, et, pressentant, elle prépare. Elle procède par images, non par prédictions. Il n'y aurait qu'à savoir se servir des ses yeux, mais on ne sait plus, et de son cœur, mais on ne sait plus. L'homme [...] n'a plus le sens des symboles. Il lui faut le texte même, et le texte commenté. C'est une sorte de légiste. (J, 3 août 1914, *OC1*, XX, p. 201).

Et si les hommes ont besoin des textes pour comprendre le sens des événements, ils ne disposent pas toujours de moyens efficaces pour les diffuser. Ainsi, Ramuz écrit longuement à propos de sa profonde déception à l'égard des progrès de la technique. Pour lui, rien n'a vraiment contribué à la rapidité de l'information. La guerre éclatait à côté de chez lui et les nouvelles n'arrivaient pas plus vite :

On avait donc l'espoir d'être facilement et promptement renseigné. La déception a été grande. Il se trouve que, ces jours-ci, on se bat à quelques kilomètres de nos frontières et les nouvelles ne nous arrivent pas plus vite que si c'était en Chine qu'on se battait. Il n'est pas juste de dire que les distances soient supprimées ; ou plutôt l'homme les rétablit, sitôt qu'elles lui font besoin. (J, 9 août 1914, *OC1*, XX, p. 201).

À cet égard, la guerre représente l'inverse du progrès de la communication, dans la mesure où elle fait obstacle à son exécution :
“ Un des premiers soins des patrouilles est de détruire, en pays

ennemi, tout ce qui permet ‘ d'aller vite ’, alors que le principal souci de l'ingénieur est de nous donner des moyens d'aller plus vite. La guerre, c'est un recul dans le passé ” (J, 9 août 1914, *OC1*, XX, p. 202). Mais la guerre est, note Ramuz, une forme de retour en arrière radical, qui ramène les hommes eux-mêmes à ce qu'ils ont de plus archaïque :

Le moment capital voit l'homme se dépouiller de tout artifice ; il redevient une sorte de grand singe hurlant, pourvu de pieds, de mains, de dents (avec, entre les mains, parfois, un morceau de fer pointu), mais à l'occasion il laisse tomber même ce fer, parce que gênant, et ne songe plus qu'à terrasser, étrangler — et mordre. (J, 9 août 1914, *OC1*, XX, p. 202).

En un mot, le développement de la guerre dépend plus de l'élément humain que du progrès technique : “ Multipliez les perfectionnements techniques : canons, armes de toute espèce, projecteurs, avions, et tous les engins qu'on voudra : ce n'en est pas moins, le plus souvent, grâce aux baïonnettes que ce qu'on appelle la ‘ décision ’ intervient ” (J, 9 août 1914, *OC1*, XX, p. 202). C'est le soldat qui infléchit le cours de la guerre. La conclusion ramuzienne est tranchante : “ Cœur, muscles et calembours qui sont de tous les temps. Nous faisons malgré tout la guerre comme au temps d'Homère ” (J, 9 août 1914, *OC1*, XX, p. 203). L'homme a beau essayer de se dépasser, sa nature reste la même.

Les notions de temps et d'espace s'avèrent bouleversées dans l'ambiance critique qui règne à l'époque. Mais Ramuz y voit des aspects positifs :



Plus de lenteur dans les communications suffit à restaurer le sens des dimensions, qui tendait à s'atrophier. [...] L'horaire de guerre m'a fait voir que Genève n'est pas si près que cela du Treytorrens, où j'habite. Nous étions en train de nous diminuer par les facilités que nous nous accordions. (J, 9 août 1914, *OC1*, XX, p. 203)

Ce changement de rythme impose donc le retour aux valeurs essentielles. L'une d'elles, pour Ramuz, est le sens de l'appartenance à un sol : “ Le seul moyen de s'assurer de la réalité du sol est encore de le sentir sous les pieds ” (J, 9 août 1914, *OC1*, XX, p. 203). Mais, comment être sûr de ce qu'on voit ? L'écrivain pointe à nouveau la difficulté de l'homme à gérer la multiplicité d'images qui se présentent. En effet, la réalité qu'on croyait si bien connaître n'était pas la réalité elle-même, ce qui oblige à prendre du recul pour pouvoir comprendre ce qui se passe :

Nous pensions être mis en présence de réalités ; nous n'en avons eu que des images. Il n'y a qu'un fait, mais il y a mille images partielles, ou partiales, de ce fait. [...] On pensait pouvoir prendre parti ; on voit qu'il faut se résigner à attendre. Et attendre combien de temps ? On commence à se dire : “ Vingt ans, peut-être trente ”. L'histoire qui se plaint du recul auquel elle est condamnée n'existe pourtant que par ce recul. (J, 9 août 1914, *OC1*, XX, pp. 203-204).

Le moment critique que traverse le monde signifie donc pour Ramuz le début possible d'une ère nouvelle. Il faut, selon lui, prendre position. L'engagement une valeur chère à Ramuz. Peu importe le temps qu'il faudra, ce qui est important est l'exercice même de la

volonté, le désir de changer de conduite à l'égard du monde. Cependant, l'écrivain juge regrettable que ceux qui s'en aperçoivent soient rares :

L'allure de la rue est restée sensiblement la même, les paroles sont les mêmes, les gestes sont les mêmes. “ Nos frontières, disent les journaux, sont bien gardées ; personne ne songe à nous attaquer ”. Chacun s'est empressé de renouer le petit fil de sa vie quotidienne. On retombe aux vieilles querelles. Les préoccupations d'aujourd'hui sont si semblables à celles d'hier ! (J, 9 août 1914, *OC1*, XX, p. 205).

L'esprit sensible de Ramuz se heurte à la “ placidité ” (J, 13 août 1914, *OC1*, XX, p. 205) régnante. La grande majorité de ses concitoyens ne se rendent pas compte de l'ampleur du problème de la guerre : “ Ce sens de l'imagination, qu'on pensait devoir être définitivement restauré, n'a été excité que pour quelques heures. On ne se maintient pas longtemps sur ces sommets ” (J, 13 août 1914, *OC1*, XX, p. 205). Une fois passée l'agitation du début, les gens reprennent leur train-train habituel et ne réalisent plus l'état de gravité des choses :

À quelques pas de chez nous, on se bat ; trois ou quatre races, trois ou quatre langues, trois ou quatre civilisations s'affrontent. [...] où il y avait une ligne droite sur les atlas, il y aura une ligne courbe, et, où une ligne courbe, une ligne droite ; des siècles d'histoire sont là à qui on dit : “ Vous ne serez plus ” ; non seulement des hommes meurent par milliers, mais des idées par milliers meurent, et des croyances par milliers (J, 13 août 1914, *OC1*, XX, pp. 205-206).

La position de Ramuz lui permet de dissenter sur les métamorphoses du monde considérées du seul point de stabilité : la Suisse. Mais ceci accentue ce qui fait la spécificité de son regard, à

savoir la distance. Si, pour l'écrivain vaudois, ceci favorise le sens de l'imagination et le pouvoir de remise en question, ces éléments ne sont pas vécus de la même manière par le grand nombre. L'excitation du début apaisée, plus personne ne semble comprendre l'importance d'une discussion autour du sujet de la guerre. On ne cherche qu'à assurer le nécessaire, c'est-à-dire apaiser les besoins immédiats. Un dur contraste apparaît : d'un côté, une minorité se montre attentive aux changements essentiels du moment ; de l'autre côté, la majorité se borne aux petites décisions quotidiennes. Il est difficile pour l'écrivain de faire face à cette masse anesthésiée incapable de mesurer les conséquences de l'instant. C'est en passant par le marché que le Ramuz visionnaire prend une large conscience de ce contraste :

Je vais, moi, aussi, dans la rue ; et où je suis, moi, en réalité, c'est dans la tranchée, c'est à plat ventre dans un pré, c'est dans un village qui brûle, dans une ville qu'on assiège, d'affreux obus tombent à côté de moi, des blessés crient, une batterie passe ; mais il y a ces dames de la ville, les paysannes du marché, tout ce monde qui me frôle, et aux cris des blessés voilà que tout à coup répond l'appel d'un marchand de tomates. (J, 13 août 1914, *OC1*, XX, p. 206).

Il est important pour Ramuz de prendre conscience des faits et d'agir. Il remarque la rapidité d'action de l'armée, qui a su définir précisément son “ devoir ”, tandis que la partie civile de la population se perd en se cantonnant à un stérile “ bavardage ” : “ Alors que le ‘ civil ’ tournait en rond à la recherche de son ‘ devoir ’, le militaire l'avait tout prêt ” (J, 13 août 1914, *OC1*, XX, p. 208) La conclusion est nette : “ On n'a pas à se demander ‘ ce qu'il faut faire ’. On a à faire ce pour quoi on est fait. [...] Et cette vérité-là est vraie aussi bien en

temps de guerre qu'en temps de paix, aussi bien pour l'État que pour l'individu ”(J, 13 août 1914, *OC1*, XX, p. 208).

Pour sa part, Ramuz fait preuve d'un très fort besoin de réalité : “ Il est bon qu'on soit remis sans cesse, ces temps-ci, en présence de la réalité la plus nue ” (J, 13 août 1914, *OC1*, XX, p. 211). On peut toutefois se demander ce que recouvre pour lui ce terme. En effet, c'est dans la gare de sa ville que Ramuz pense avoir une vision franche de la réalité : “ Après la grande paix des champs, et l'aspect presque morne de la ville [...] c'est véritablement ici le point sensible, et le lieu où se lit le mieux l'infini désarroi de ces temps ”(J, 13 août 1914, *OC1*, XX, p. 209). Dans cet endroit, des centaines d'hommes, femmes et enfants circulent tous les jours. Les gens dépourvus de moyens, n'ayant plus le choix, se voient obligés de partir :

Ils se trouvent ainsi ne rien laisser derrière eux. Est-ce pourquoi ils ne paraissent pas si abattus qu'on s'y attendrait ? Ce qui se lit sur leurs visages est avant tout une grande passivité. Cette sorte de liberté qui est la leur, celle de la non-possession, leur épargne du moins un regret, une inquiétude, n'ayant point à se soucier, comme le paysan, de leurs champs, comme le bourgeois de leur maison ou de leur usine, comme le riche de leur coffre-fort. (J, 13 août 1914, *OC1*, XX, p. 210).

Ramuz s'étonne de voir chez les personnes en fuite un certain air d'insouciance. L'écrivain cherche à comprendre ce qui motive ce comportement : “ on ne songe pas assez qu'ils n'ont pas d'autre façon de se défendre ” (J, 13 août 1914, *OC1*, XX, p. 211). Plus encore, il voit dans cette attitude une leçon de vie : “ Il y a une vertu dans cette non-résistance, une inconsciente sagesse aussi. Céder, c'est courir la

chance d'échapper encore ; résister, c'est être brisé ” (J, 13 août 1914, *OC1*, XX, p. 209). En fait de “ réalité ”, Ramuz doit donc se contenter de signes : il lit sur les visages (J, 13 août 1914, *OC1*, XX, p. 209) ce qui ne se donne pas à voir dans les faits.

c. L'importance du soldat

En sortant de la région vaudoise, Ramuz descend plus au sud dans le dessein d'arriver à la ville valaisanne de Saint-Maurice. À l'arrivée, l'absence de canons et d'engins de guerre le frappe, car elle donne un aspect trop naturel à la ville. En réalité, les armes se trouvent dans des abris camouflés. L'exploration plus minutieuse de la ville montre qu'elle est, en effet, occupée par l'armée suisse. Les soldats, venus de la région même, gardent encore leur apparence montagnarde, ce qui favorise le maintien de cet air trop naturel, qui prête à la méfiance. Il n'y a presque rien qui se passe, les hommes s'ennuient : “ On voit que les journées sont longues ; les hommes bâillent. Gens mariés pour la plupart et pour la plupart pères de famille, un souvenir leur reste et un ennui de la maison ” (J, fin août 1914, *OC1*, XX, pp. 216-217).

Cette irruption de la vie civile dans l'esprit du militaire rappelle à l'écrivain le sacrifice consenti au nom du bien commun. Ramuz n'hésite pas à montrer une admiration pour la figure du soldat, qui travaille pour le maintien de la vie du civil. Il fait preuve dans ses journaux d'une exaltation plus particulière à l'égard du soldat suisse,

paysan d'origine. Dans l'optique ramuzienne, le soldat, tout comme le paysan, est l'expression de la lutte quotidienne pour l'existence. Le soldat suisse fait, en ce sens, la jonction entre le combat pour la vie et l'attachement à la terre — des valeurs essentielles pour Ramuz. Si le civil vit en liberté au sein du pays, c'est parce que le soldat est en poste pour assumer la fonction d'un rempart vivant :

Ce qui est au milieu n'existe que par ce qui est autour. Ce qui est au milieu s'agite, bavarde, discute, lit énormément de journaux, — est renseigné ou prétend l'être — proteste, gesticule, — achète d'ailleurs et revend, continue de traire ses vaches et d'arracher ses pommes de terre ; ce qui est autour se tait et attend. (J, 1^{er} septembre 1914, *OC1*, XX, p. 219).

La dynamique du civil dépend donc du silence du soldat. Tandis que le premier se laisse aller à son besoin de s'exprimer, de se montrer et cherche les moyens de se distinguer, le deuxième a le devoir d'être discret et impassible. Mais il ne s'agit pas d'un silence stérile. Le soldat se tait, mais il observe et agit si cela s'avère nécessaire. Ce faisant, chaque soldat participe à la composition d'un corps collectif solide :

Il y a là des hommes, mais sont-ils dix, ou cent, ou mille ? c'est ce qu'on ne peut pas dire : en vérité, ils n'en sont qu'un. [...] Il ne se mesure pas à ce qui est plus petit, mais à ce qui est plus grand. Sont-ce les feuilles qui font l'arbre ? Additionnez les feuilles les unes aux autres, vous n'aboutissez qu'au monceau. Il convient qu'il y ait un tronc d'abord et des branches ; ce revêtement de feuilles n'intervient qu'ensuite, bien qu'il masque tout. (J, 1^{er} septembre 1914, *OC1*, XX, p. 219).

Ramuz poursuit sa route et vers le nord. Déjà dans le train pour Berne, les voyageurs remarquent les troupes qui prennent les routes

parallèles à la voie ferrée. Dès ce moment, il n'y a plus de place pour la rêverie, l'admiration du pays cède la place à l'analyse militaire. Ce n'est plus la nature du sol qui intéresse, mais le relief : “ le poète lui-même devient tacticien ” (J, 1^{er} septembre 1914, *OC1*, XX, p. 221). Dans ces temps d'insécurité, avoir l'œil militaire est primordial : “ ce qu'on se dit, ce n'est pas : ce pays est beau, ou bien : ce pays est triste ; on se dit : ce pays est facile à défendre, ou bien : ce pays est difficile à défendre. Tout se groupe autour d'une idée : la guerre, — et la guerre encore lointaine, mais qui pourrait se rapprocher ” (J, 1^{er} septembre 1914, *OC1*, XX, p. 221).

L'impression que le jeune Ramuz retire de Berne n'est pas celle d'une cité tranquille. Ce qu'il y voit est bien plus proche de la situation des villes en guerre. La région de Berne, pauvre en richesses naturelles, tire ses ressources du marché international de l'acier et du cuivre. Avec la guerre, le scénario frôle la désolation :

C'est qu'ici également, plus durement même peut-être qu'ailleurs, se font sentir les conséquences de ce que les journaux appellent, en style euphémistique, les ‘ événements actuels ’ ; on ne travaille plus dans ces fabriques, les grands ateliers sont déserts, les cheminées sans fumée semblent les absurdes colonnes inutiles d'un immense temple écroulé. (J, septembre 1914, *OC1*, XX, p. 225).

Si les fabriques sont désertes, les soldats sont partout dans la ville. Leurs âges et leurs uniformes varient selon leurs compagnies et donnent à Ramuz la sensation de ne pas avoir sa place en tant que civil parmi les nombreux militaires : “ Je me sens un peu mal à l'aise, moi, civil, un des rares civils d'ici. On a le vague sentiment de n'y être pas à

sa place, le vague sentiment d'avoir pénétré comme dans une zone interdite, le sentiment plus net d'être trop regardé, dévisagé parfois avec une insistance gênante" (J, septembre 1914, OC1, XX, pp. 226-227). Ramuz serre dans sa poche les papiers militaires dont il est muni : laissez-passer, carte d'identité, lettres de recommandation.

Ramuz poursuit sa route vers la frontière et, la région ne favorisant pas le repérage du chemin à suivre, il doit se renseigner auprès des paysans. À ce moment-là, un premier obstacle apparaît : la langue. Ramuz est à la frontière de la région alsacienne, où les langues française et allemande cohabitent dans cette période de conflits :

Nous ne sommes pas ici seulement à une frontière politique, mais à la frontière de deux langues, et la frontière politique se promène. Certains de ces villages alsaciens, on ne sait véritablement plus, ces temps-ci, à quel pays ils appartiennent, car les bornes commencent à mentir, d'ailleurs grattées et regrattées. Selon que les armées ennemies avancent ou reculent, ils sont français ou allemands, ou ni français, ni allemands, ou les deux choses à la fois. Terrible situation dont les effets se font sentir au loin. (J, 23 septembre 1914, OC1, XX, p. 229).

Ramuz fait l'expérience d'un questionnement identitaire, tant pour les autres que pour lui-même. Il passe par une inspection dans un poste de sous-officiers : " La sentinelle a crié halte. Il nous faut montrer nos papiers au caporal, qui sort d'une cahute de branchages. Il prend un air sévère, qu'il quitte presque aussitôt d'ailleurs, étant Vaudois, avec une bonne figure rouge, — et, de la façon qu'on devine : *Vous m'excuserez, mais on a des ordres*¹... " (J, 23 septembre 1914, OC1, XX, p. 229). La

¹ Le caractère italique indique les mots soulignés par l'écrivain.

sentinelle donne les renseignements nécessaires pour que Ramuz et son ami l'écrivain et historien fribourgeois Gonzague de Reynold puissent continuer leur route. Grâce à l'intercession de certains gradés qui sont de leurs amis, ils peuvent compter sur l'aide d'un soldat chargé de les conduire jusqu'aux limites du secteur :

C'est un Vaudois, lui aussi. Partout je retrouve des compatriotes tout heureux d'être 'à la frontière', parce qu'ils s'ennuyaient un peu, comme ils finissent par l'avouer, dans ces cantonnements d'arrière où ils viennent de passer plus d'un mois. [...] Il flatte le goût d'aventures et ce besoin d'émotion qu'il y a au cœur de chaque homme, d'autant plus que, quand on est soldat, si on ne peut pas faire la guerre, on aime du moins à n'être pas loin des endroits où d'autres la font. (J, 23 septembre 1914, *OC1*, XX, pp. 230-231).

Ramuz exprime donc un sentiment d'appartenance à une identité collective (les Vaudois). Mais en même temps, il montre le caractère fragile des convictions : si la guerre flatte le goût d'aventures, c'est indépendamment de toute motivation identitaire.

Arrivé au col, l'écrivain franchit les deux crêtes pour atteindre enfin la frontière. Pour cela, il doit traverser un village occupé par des soldats. L'arrivée des civils, guidés par l'un des leurs, provoque la surprise des militaires. L'écrivain donne son impression à l'égard de ce qu'il y voit : " devant nous, et tout près de nous maintenant, luit au soleil la haute falaise rocheuse, derrière laquelle c'est la guerre, la guerre pour quoi ils sont là, mais qu'ils semblent avoir oubliée " (J, 23 septembre 1914, *OC1*, XX, pp. 231-232). Le ruisseau sert de frontière : la rive droite est suisse, la gauche est alsacienne. Les

apparences aussi sont tranchées : du côté alsacien, on ne remarque guère l'agitation qui domine du côté suisse :

[...] sur territoire suisse, la frontière se complique, elle se hérisse, tout y témoigne d'une extrême activité ; l'autre côté ne présente qu'une solitude absolue, pas l'ombre d'un retranchement, pas la moindre présence humaine, rien que la perspective du chemin continuant de s'en aller le long du ruisseau, au fond du vallon. (J, 23 septembre 1914, *OC1*, XX, p. 233).

Ramuz décrit une situation en gradation : au plus il s'approche de la frontière, au plus la tension nerveuse est perceptible. Une fois arrivé à la frontière, Ramuz reprend le chemin du retour. Il n'est pas difficile pour l'écrivain de s'imaginer, pendant ce parcours, dans la peau d'un soldat : “ Un soldat monté sur deux fortes bottes ou deux épaisses semelles à clous, docile seulement à un ordre et à la direction qui lui a été indiquée, [...] sans autres sensations que celle de la soif qui commence, ou de la faim qui se fait sentir ” (J, 23 septembre 1914, *OC1*, XX, p. 235). Il entend des bruits de mitrailleuses et de tirs d'exercice en direction du village le plus proche. Les cibles sont des cartons qui représentent des tirailleurs ennemis. Les soldats prennent la situation au sérieux, comme si la guerre s'y passait : “ il suffit d'un peu d'imagination pour qu'on croie faire la guerre ‘ pour de bon ’. Il semble bien que les hommes le sentent, si on en juge à la bonne volonté et à l'application qu'ils apportent à chaque geste ” (J, 23 septembre 1914, *OC1*, XX, p. 238). Cette impression est intensifiée par un événement : en compagnie d'un ami officier, Ramuz apprend qu'on aurait signalé la présence d'un ballon captif allemand, ce qui provoque l'excitation des militaires au poste.

Dans un autre poste d'observation, celui d'Ajoie, à la frontière avec l'Alsace, l'écrivain croise des civils qui viennent voir ce qui se passe : des bourgeois suisses allemands, des gens du pays et un journaliste. Contrairement au côté suisse, le côté alsacien est désert. Ramuz aperçoit le fléau de la guerre à travers ce qu'il ressent comme un silence éloquent :

Pourtant nulle part on n'est plus près de la guerre qu'ici. [...] Et aujourd'hui, dans ce pays, tout est désert ; mais cette solitude est plus éloquente encore. [...] ' La guerre, dit quelqu'un près de moi, la guerre c'est quand on ne voit rien '. Le mot est juste. Et on devine brusquement ce que signifient ce trop grand silence, ce trop grand vide [...] (J, 27 septembre 1914, *OC1*, XX, p. 241).

L'écrivain fait donc appel au sensoriel pour faire comprendre l'horreur de la guerre. Selon lui, la guerre n'est pas simplement le bruit des canons, l'odeur des villages incendiés ou la vision de la destruction. En opposition aux informations données par une sensorialité active, il présente le silence comme un point révélateur d'une situation hors contrôle :

Quelquefois, c'est vrai, les canons tonnent, [...] les villages incendiés répandent une odeur et une fumée noire, les routes sont encombrées de convois de blessés, mais la guerre n'est pas que cela. Ce que j'avais devant moi, je me disais que cela aussi était la guerre. Comment définir par des mots le sentiment qui m'étreignait devant ces champs abandonnés ? (J, 27 septembre 1914, *OC1*, XX, pp. 241-242).

Le bruit des canons dans les terres voisines touche la sensibilité de Ramuz, qui se sent solidaire avec les peuples qui se battent. Il est

difficile pour lui d'accepter la mort d'êtres humains innocents. Plus qu'une "pitié distante" et facile puisqu'elle n'a pas de contact avec l'objet réel, ce qu'éprouve Ramuz à l'égard de la guerre est profond et ancré dans un vécu empathique : "On n'invente plus ces choses, on les vit; on est dedans, on les subit" (J, 27 septembre 1914, OC1, XX, p. 243). En ce moment critique, les différences entre les hommes s'anéantissent, Ramuz illustre le sens profond de sa sympathie (*sympathos*, souffrir avec), ancrée non dans le raisonnement mais dans le ressenti, dans le partage d'une commune et fragile condition d'êtres vivants :

Ah ! que l'homme se sent près de l'homme à ces heures-là, comme les différences s'oublient ! Parenté presque animale, sympathie de chair et de sang; sentiment douloureux d'une chair comme la vôtre et d'un sang comme le vôtre, l'une meurtrie, l'autre versé. (J, 27 septembre 1914, OC1, XX, p. 243).

Après le début de l'opération de surveillance de la frontière suisse, Ramuz remarque un certain progrès dans la qualité du travail des militaires. Pour lui, la guerre a fait, au moins, réagir l'armée : "Les événements actuels [...] ont du moins eu ceci de bon qu'ils nous ont fait voir deux choses : d'abord ce que valent les traités, ensuite que même une petite armée peut constituer un sérieux appoint pour l'un ou l'autre des adversaires" (J, 27 septembre 1914, OC1, XX, p. 245). La volonté de prendre au sérieux les exercices a fait revenir l'esprit militaire et a contribué à l'émergence d'un sentiment identitaire :

C'est cette qualité dans l'effort et c'est ce 'sérieux' qui nous manquaient le plus. Un pays neutre, des milices, la confiance qu'on avait dans les traités, le sentiment chez la plupart des intéressés que grâce à ces traités nous n'avions rien à craindre, l'inutilité alors et

même le ridicule de tout appareil guerrier, la petitesse enfin de notre armée, autant de facteurs (puisque c'est le mot) qui contribuaient à détruire en nous les qualités d'entrain, de foi, de sacrifice, qui sont à la base de l'esprit militaire. (J, 27 septembre 1914, *OC1*, XX, p. 245).

Il apparaît désormais crucial d'évaluer la condition de l'armée suisse en vue des années à venir. Le jeune Ramuz remarque l'importance de former une armée permanente qui soit prête à l'action et qui puisse imposer le droit quand celui-ci n'est plus respecté. Il n'est plus question de “ rêveries pacifistes ” (J, 27 septembre 1914, *OC1*, XX, p. 246), mais plutôt de comprendre que “ le droit n'est rien sans la force ” (J, 27 septembre 1914, *OC1*, XX, p. 246). On voit donc ici une évolution pragmatique de la pensée de l'écrivain, qui conduit à l'héroïsation progressive du combattant.

L'image du soldat suisse n'échappe pas aux regards intéressés de Ramuz. Le “ landsturmien ” (J, 27 septembre 1914, *OC1*, XX, p. 247) fascine l'écrivain par son apparence rude et son expérience de la vie :

C'est peut-être à cause de quoi beaucoup vous trouvent l'air peu militaire et rient de vous, considérant encore vos uniformes démodés, le pantalon civil que vous portez sous la capote, la courbe un peu ridicule de vos képis. Ils ont tort, ceux qui rient. C'est ce qui les fait rire qui me touche. Ils disent de vous : “ Ils sont trop usés ”, moi, c'est justement à cause que vous êtes usés que j'ai confiance en vous. On a quelquefois besoin de ceux qui savent, et on voit vite que vous savez. (J, 27 septembre 1914, *OC1*, XX, pp. 247-248).

Le soldat de la landsturm est, avant tout, un être attaché à la terre de laquelle il vient, un villageois qui connaît le travail des vignes. Il a toute

une histoire derrière lui puisqu'il garde la sagesse acquise par des années de travail pénible. Toujours prêt à défendre son pays, le soldat sait la raison d'y être et travaille avec d'autant plus de bonne volonté.

Le premier contact de Ramuz avec les soldats allemands se passe à Bâle, frontière avec l'Alsace occupée. La ligne qui n'était qu'administrative auparavant est désormais visible pour les yeux : les trains ne passent plus la frontière puisque les rails ont été arrachés. Deux soldats germaniques sont en poste à la barricade d'en face :

Ils sont deux, eux aussi, comme les nôtres. L'un est immobile sur le trottoir ; son camarade, l'arme sur épaule, se promène de long en large. [...] Ils ne sont plus très jeunes, ni l'un ni l'autre [...], ils ont l'air lourd, le visage bouffi, avec le ventre ballonné des buveurs de bière, mais c'est leur air bonhomme surtout qui frappe et aussi l'air qu'ils ont de ne pas du tout s'amuser. (J, 3 octobre 1914, *OC1*, XX, pp. 251-252).

L'écrivain est frappé par le contraste entre l'allure des soldats suisses et allemands : “ On ne se douterait pas que ce sont nos soldats qui sont des milices : les leurs en ont bien plutôt l'air ” (J, 3 octobre 1914, *OC1*, XX, p. 252).

En un mot, la visite des frontières représente pour Ramuz une occasion unique de témoigner, sinon de la guerre, à tout le moins du climat d'insécurité que la guerre provoque. Dans la nervosité silencieuse et trompeuse des frontières, Ramuz a pu réfléchir aux milliers de gens concernés directement par le conflit. Conscient des positions prises par son pays, l'écrivain désapprouve et condamne le manque d'entrain de son peuple vis-à-vis du panorama mondial et

constate que la menace d'une invasion a bousculé les opinions, mais n'a pas changé la donne. C'est pour se distinguer d'une société insensible qu'il entreprend un voyage vers les zones frontalières, afin de s'octroyer une idée plus claire de la réalité. C'est à ce moment que la figure du soldat fait son entrée solennelle dans les textes en JE, après avoir eu le droit de parole dans le poème *La grande Guerre du Sondrebond* (1906). Ayant fait son service militaire entre 1898 et 1900, le jeune Vaudois comprend qu'il ne trouvera pas sa réalisation personnelle dans l'armée. Par contre, il éprouve de l'admiration pour la fonction de soldat, en regard de valeurs essentielles comme l'attachement à la terre et la participation active à la protection de son. Ce voyage marquera donc sa vie personnelle aussi bien que son œuvre, dans la mesure où on en trouvera des retentissements dans l'univers imaginaire présenté dans le genre romanesque.

En rentrant du voyage qu'il a entrepris, Ramuz constate que rien de grave ne s'est passé, que l'eau du lac Léman garde toujours son calme. De l'autre côté du lac, on voit la France : “ C'est la paix, de nouveau. Rien ne trouble ces eaux, rien n'altère là-bas la ligne calme des montagnes. Evian chaque soir allume ses feux, et Thonon plus loin, et, juste en face de chez moi, plus modestement, Meillerie ” (J, octobre 1914, *OC1*, XX, 9p. 257). Une fois chez lui, Ramuz tâche de mettre de l'ordre dans ses idées. Après avoir vu le territoire en guerre de tout près, il revient enrichi de ces images réelles qui s'ajoutent à celles qu'il avait imaginées. Sur les bords tranquilles du Lac Léman, il reconnaît la difficulté de se faire une idée de ce qui se passe dans les pays en guerre. Mais Ramuz trouve dans la pérennité du paysage une forme possible de l'héroïsme, une grandeur en opposition à tout ce que la guerre va supprimer :

Il faut un grand effort pour réaliser le tragique de ces milliers de milliers d'hommes qui se battent pendant ce temps. Mais l'héroïsme néanmoins est inclus dans ce paysage, à cause de sa grandeur. Bien des espèces d'art vont être supprimées par la guerre, et j'entends aussi bien des paysages (qui vont être reniés par elle), — bien des formes vivantes et bien des formes imaginées, tout ce qui est petit, tout ce qui est subtil, tout ce qui n'est que joli. (J, 9 octobre 1914, OC1, XX, p. 258).

Face à ce moment terrible où l'art même sera touché, l'écrivain cherche un refuge dans la terre, une des seules valeurs qui comptent : “ Pour moi, plus que jamais, je m'appuie à un sol, — plus profondément que jamais, j'enfonce mes racines en terre. [...] Toute complexité est impossible aujourd'hui où l'homme se dépouille de tout ce qui est accessoire ” (J, 9 octobre 1914, OC1, XX, p. 258). La terre est, pour Ramuz, le support sur lequel la civilisation bâtit son histoire, l'origine et la fin. C'est d'ailleurs l'image de la terre qui marque la fin du *Journal de ces temps difficiles*, vers le milieu d'octobre 1914 : l'image paisible des vendanges dans sa région contraste avec la Grande Guerre qui est loin de finir.

d. Un scénario récurrent

Les années passent et Ramuz continue à être attentif à la conjoncture internationale. Il corrige ses romans et en écrit de nouveaux, mais malgré tout le temps qu'il consacre à son travail, il lui est presque impossible de maintenir sa concentration à cause des

événements qui surgissent chaque jour : “ Difficulté de se concentrer comme il faudrait à cause de toutes ces ‘ distractions ’, dont la plus grande de toutes est la guerre. [...] Et il n'y a pas que les choses autour de nous qui changent, il y a qu'on change soi-même ” (J, 18 septembre 1916, OC2, II, p. 311).

Lorsque la Deuxième Guerre mondiale éclate, Ramuz éprouve le besoin de marquer son travail de diariste d'un titre particulier, *Choses écrites pendant la guerre*. Il tiendra ce journal jusqu'à 1942. La forme de ce texte se rapproche du cahier écrit durant la Grande Guerre, à cette différence près que le texte de 1942 peut être considéré comme faisant partie intégrante du journal, parce qu'il ne s'agit pas cette fois-ci d'un texte parallèle mais d'un élément essentiel pour la compréhension des pages du Journal qui suivent¹.

Avec une certaine déception, Ramuz note que les personnes ont la même réaction qu'en 1914 à l'égard d'une nouvelle guerre : “ La guerre de nouveau (la seconde). Et dire que, jusqu'au dernier moment, il y a eu des gens qui n'y croyaient pas. Elle est là maintenant, et ils n'y peuvent pas croire encore ” (J, 2 septembre 1939, OC2, II, p. 309). Le même scénario se reproduit vingt-cinq ans plus tard. La société bouillonne face à l'imminence de la guerre, mais l'élan ne dure que quelques jours : “ Un village qui s'éveille, qui se rendort, qui s'éveille de nouveau ; ce village où je suis, et dont la vie a pu être troublée deux ou trois jours par la mobilisation générale : mais déjà il a fait retour à ses bonnes vieilles habitudes.” (J, 2 septembre 1939, OC2, III, p. 309).

¹ Cf. Daniel MAGETTI, “ D'un journal multiple ”, *op.cit.*, pp. XVI-XVII.

Vingt-cinq ans et un mois après la fin de la Grande Guerre, Ramuz évoque l'anniversaire et dresse le bilan de ce qui a changé. En 1939, il est installé à la Muette, à Pully, aux environs de Lausanne. Toujours au bord du lac Léman, il ne voit plus les soldats de la landsturm, mais des hommes qui suivent leur instruction. La guerre n'est plus la même :

Une guerre qui ne se fait plus seulement entre soldats, mais qui est faite par les soldats aux femmes et aux enfants de l'ennemi, à son territoire, à ses biens, par quelque chose qui est en l'air [...] que les ouvrages les plus modernes sont impuissants à contenir, [...] et qui [...] déverse en un instant des centaines de bombes explosives ou incendiaires sur les toits endormis, les toits insoucieux des villes et des villages. (J, 2 septembre 1939, OC2, III, p. 312).

La seconde guerre s'avère brutale et risque de provoquer plus de dégâts en Suisse que la première dès lors qu'elle concerne aussi directement les civils. C'est pourquoi Ramuz se soucie des générations futures et de sa descendance plus spécifiquement, car sa fille Marianne est enceinte : “ Car il y a aussi que cette petite fille est enceinte, et qu'en sera-t-il de nous quand l'enfant naîtra ? ” (J, 8 septembre 1939, OC2, III, p. 315).

Une nouvelle fois, la paix en Suisse contraste avec les dégâts subis par les villes en guerre : “ Varsovie est en ruines, mais tout est paisible de nouveau sur la petite place derrière la maison ” (J, 8 septembre 1939, OC2, III, p. 315). Ramuz ressent combien l'impression apaisante de ce qui l'entoure n'est pas le reflet de la réalité, mais un facteur de confusion :

Ainsi la guerre et la paix sont antithétiquement juxtaposées autour de nous, et tour à tour vous sollicitent, sans qu'on sache à quoi se fier.

Est-ce à ce que vos yeux vous font voir qu'il faut faire crédit, ou bien à ce qui n'a encore d'existence que dans votre imagination ?

Là-bas les maisons sont en flammes, mais ici elles sont dans leurs jardins toutes tranquilles et coutumières (J, 8 septembre 1939, OC2, III, p. 315).

L'écrivain attire l'attention sur le risque de ne croire qu'à la réalité la plus immédiatement perceptible. Elle n'est pas en accord avec le reste du monde, puisqu'une nouvelle guerre s'annonce, apportant avec elle une nouvelle vague de destruction qui abolira la distinction entre les pays : " Car nous sommes menacés aussi, et on sent bien que les assurances dont le ciel vous comble aujourd'hui sont trompeuses " (J, 8 septembre 1939, OC2, III, p. 315).

Ramuz revient, comme pendant la Grande Guerre, sur le double emploi du progrès technique. Il met désormais l'accent sur la disproportion entre faire et défaire, entre construire et détruire. Il est clair que l'écrivain éprouve du désarroi face aux nouvelles inventions belligérantes :

[...] c'est de l'homme qu'on parle ici et que sa force, qui est lente à produire, supprime en un instant ce qui a mis si longtemps à être édifié. Un pont qu'on fait sauter, [...] et puis sa propre vie : car songeons aux soins que l'enfant réclame pour atteindre l'âge adulte, et que c'est justement dans l'instant qu'il y atteint, ayant encore une longue vie devant lui, que ces soins deviennent dérisoires, à cause d'une balle qui le touche en plein front ou d'une bombe qui le volatilise. (J, 8 septembre 1939, OC2, III, p. 316).

La guerre s'avère tranchante : le lent développement de la vie jusqu'à la maturité individuelle et la civilisation, c'est-à-dire le résultat d'une lente élaboration de valeurs, se voit anéanti en quelques instants en temps de guerre : " D'une part, quelque chose dont l'élaboration a pris des siècles, et, d'autre part, la brusque négation de ce qui a été tenu pour vrai et valable par ces mêmes siècles " (J, 8 septembre 1939, OC2, III, p. 316).

L'écrivain constate donc la réapparition de la sauvagerie, qui ne connaît que la force et la ruse :

Tout se passe, en cas de guerre, comme si l'acquis spirituel n'était pour l'homme qu'une espèce de vêtement de dessus qu'il n'aurait fait que jeter sur ses épaules, et qu'il n'a qu'à laisser tomber pour se montrer à nouveau tout pareil à ce qu'il est réellement, j'entends la brute primitive, mais bien plus redoutable encore qu'elle, à cause des moyens de destruction dont il dispose actuellement. (J, 8 septembre 1939, OC2, III, pp. 316-317).

Il s'ajoute à l'idée du sauvage et du primitif le caractère barbare de cette guerre, dans le sens où elle ne touche pas seulement les militaires :

Ce qu'on appelle aujourd'hui la guerre " totale " n'est plus une guerre de soldats ou n'est plus seulement une guerre entre soldats : c'est aussi et surtout une expédition faite par des hommes armés contre des hommes désarmés, par des hommes suspendus dans les airs à la faveur de la nuit, trop haut même pour qu'on les aperçoive, contre des femmes et des enfants endormis, par des hommes conscients contre les choses inconscientes. (J, 8 septembre 1939, OC2, III, p. 317).

Bien que l'ambiance soit celle de la désolation, Ramuz croit encore à une renaissance possible : “ Heureusement que parmi les débris fumants il y aura sans doute, à ce moment-là, une femme qui se hasarderà dans son jardin et, penchée en avant, enfoncera du doigt dans le sol quelque pauvre graine ; heureusement que peut-être aussi il y aura un poète dans une cave ” (J, 8 septembre 1939, OC2, III, pp. 317-318). On le voit, l'espoir de Ramuz ne vient pas seulement de la terre, mais aussi de la poésie. Ce moment critique rappelle à l'homme que le besoin de s'exprimer et le sens esthétique sont aussi important que le besoin de manger, de se vêtir et d'avoir chaud. C'est dans cette perspective que le poète peut être investi d'une mission d'héroïsation en vue de la consolidation du lien social par le biais de la poésie :

La poésie¹ du temps de paix est la seule qui soit valable en temps de guerre. Elle a son héroïsme à elle qui s'apparente à sa manière avec celui des champs de bataille. Sa grandeur est à l'aise parmi cette autre grandeur qui est celle des circonstances, dont elle ne s'inspire pas, mais avec laquelle il peut arriver qu'elle se rencontre (J, 8 septembre 1939, OC2, III, p. 321).

Le travail effectué par le soldat va donc de pair avec celui du poète. Si le premier protège les frontières du pays, le deuxième assure la sauvegarde du patrimoine intellectuel. Ramuz rapproche ainsi ces deux acteurs de la société, en attribuant à chacun la mission d'assurer l'union de la communauté.

¹ Ramuz prend ici le mot “ poésie ” dans une acception large, recouvrant “ non seulement ce qui est écrit sur papier, peint sur de la toile ou taillé dans de la pierre, ce qui est enregistré, mais encore ce qui est épars à l'état latent, et non formulé ou pas formulé encore dans le cœur des hommes ” (J, 8 septembre 1939, OC2, III, p. 319).

Ce rapprochement imaginaire mène au cœur de notre propos. Ramuz n'a jamais cessé d'associer la figure du poète à celle du soldat. Mais il a aussi rapproché le poète du paysan dans le sens où tous les deux sont semeurs d'espoir. Cette triade imaginaire se consolide par le fait que Ramuz voit le soldat suisse, la plupart du temps, attaché à la terre et à la vie paysanne. On a vu, dans les descriptions de 1914, le concept de “peuple en armes” s'appliquer aux paysans suisses mobilisés partant vers les frontières : En plus de l'armée active, il y a en effet les réservistes qui conservent chez eux une arme et l'uniforme, prêts pour une éventuelle mobilisation, ainsi qu'une boîte scellée de munitions qui ne peut être ouverte qu'en cas de conflit. Ces soldats restent avant tout des paysans, indissociablement et prioritairement liés aux impératifs de la nature, à leur domaine, à leur culture.

La représentation que l'auteur se fait de la guerre passe donc par la mise en œuvre de ces trois figures-clés, à savoir le soldat, le paysan et le poète, une répartition qui rappelle en un certain sens la structure tripartite des sociétés primitives avancée par l'historien Georges Dumézil¹ : guerrier, paysan et prêtre. Cette dernière catégorie touchant au sacré s'appliquerait ici à la figure du poète, en quête d'une vérité universelle. Ramuz voit en effet un rapport analogique entre le créateur et le saint : “L'artiste et le saint : un même homme. Sacrifice de soi, renoncement au siècle, consentement aux injures et aux privations, état de grâce, les disciples, la règle...Parallélisme des deux mysticismes. Être en Dieu. Vérité esthétique, si on peut dire, des Évangiles” (J, 18 avril 1915, OC2, II, p. 284).

¹ Georges DUMÉZIL, *Mythe et épopée I, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard, 1968.

Les mois se succèdent et le monde entre dans un étrange état de guerre. La guerre-éclair en Pologne est suivie de la “ drôle de guerre ” quand, pendant six mois, aucun coup de feu n'est tiré. Ramuz fait part de ses impressions : “ C'est qu'il ne s'y passait rien, en ce mois de novembre, ou à peu près rien. On était entré dans ce qu'on a appelé depuis une “drôle de guerre”, parce qu'on ne voyait pas de quoi elle allait accoucher, ou plutôt on pensait qu'elle n'allait pas accoucher du tout” (J, novembre 1939, OC2, III, p. 327). La “drôle de guerre” dure jusqu'au printemps 1940. Pendant ce temps, en Suisse, on nourrit des illusions par rapport à la fin de la guerre : “ Alors beaucoup de gens se demandaient si on n'allait pas en rester là. Si cette énorme guerre, dont on prévoyait les ravages, mais qui n'était qu'à peine ébauchée sur le front occidental, n'allait pas demeurer ainsi à l'état d'ébauche” (J, novembre 1939, OC2, III, p. 329). Malgré l'atmosphère lourde, les gens tâchent de continuer à vivre, aussi bien en France qu'en Suisse. Les éditeurs parisiens recommencent leur travail et Ramuz donne suite au projet de révision de son œuvre pour l'édition de ses *Œuvres Complètes*. Mais il lui est impossible de trouver la sérénité nécessaire. Les événements le marquent et mettent en question son travail : “ Cependant le Danemark est envahi, puis la Norvège. La petite Finlande est attaquée par la grande Russie. On se méprise de pouvoir s'intéresser encore à ces misérables besognes quand tant d'autres immenses besognes sont en cours de par le monde.” (J, novembre 1939, OC2, III, p. 332).

Ramuz pense sans cesse à ceux qui sont touchés par la guerre. Il donne tellement d'importance à ce sujet qu'il cherche même à comprendre la douleur d'autrui par le biais de la sienne. En effet,

Ramuz a son premier sérieux problème de santé en mars 1940. Il est victime d'une perforation de l'estomac :

J'ai été blessé, moi aussi. J'étais justement dans le jardin, vers ce 18 mars, un lundi. J'ai reçu une balle dans le ventre. Moi aussi, j'ai été soldat, et délégué aux avant-postes. J'ai reçu une balle dans le ventre au moment où je m'y attendais le moins, comme il arrive volontiers dans cette guerre pleine de surprises, où l'attaque brusquée est de règle [...] Je puis dire que j'ai, à ma façon, fait la guerre, à cause de ce projectile, bien qu'intérieur, qui m'a atteint en plein corps, au moment où je m'y attendais le moins (J, 20 avril 1940, OC2, III, p. 336).

Mais un événement marque la vie de Ramuz à jamais : la naissance, le 28 mai, de son petit-fils Guido Olivieri, qu'il appelle dans son journal “Monsieur Paul”. Une nouvelle fois, Ramuz replace le fait sur l'horizon du drame international :

Cette fois, c'était la vraie guerre, souvenez-vous. Le 28 mai 1940 est le jour, je crois, de la capitulation de l'armée belge. [...] Menaces de toute part, partout l'insécurité : et ici, dans ce petit lit, quelque chose, mais à peine quelque chose, un rien du tout de petit corps [...] Hélas ! où trouver, pour lui du moins, la sécurité ? (J, fin mai 1940, OC2, III, pp. 340-341).

La guerre continuera à faire des ravages. Le 22 juin, la France signe l'armistice et Ramuz le regrette profondément :

Quelque chose s'est effondré à notre droite, de l'autre côté du Jura. On entend le bruit de l'écroulement [...] Stupeur. Comment est-il possible que vingt siècles d'histoire prennent si subitement fin ?

[...] En attendant, plus de lettres, plus de journaux, plus de livres”
(J, fin juin 1940, OC2, III, pp. 348-349).

Deux ans après le début de la guerre, les besoins se font sentir dans une Suisse dépendante du marché externe : “ On n'a pas encore faim, mais les restrictions (comme on dit) se font sentir chaque jour un peu davantage. Tout est ‘en carte’. Ce qui me manque personnellement : le fromage. Et puis le café qui va manquer ” (J, 4 octobre 1941, OC2, III, p. 381). La situation précaire imposée par les restrictions est dénoncée maintes fois par l'écrivain suisse. À cet égard, il écrit le 28 décembre 1941 : “ Cinq [degrés] au-dessous. Bise, un peu de neige. Presque point de charbon. Il va falloir s'habituer vivre dans des chambres pas chauffées. On y arrive ” (J, 28 décembre 1941, OC2, III, p. 418). Il se voit obligé de démonter les tonneaux vides destinés auparavant au stockage de vin pour en faire un combustible :

Nous avons passé l'après-midi, W[idmer], le jardinier, et moi, à démolir l'un des grands ‘vases’ de la cave [...]. Il y avait une douzaine de ces grands vases ; j'en ai démolì trois l'année dernière pour me chauffer et je vois bien que, cette année, faute de charbon, il va falloir en brûler autant (J, 8 janvier 1942, OC2, III, p. 436).

Le mercure descend et les soucis augmentent : “ 12 degrés sous zéro, cette nuit ; on n'arrive plus à chauffer, d'ailleurs je n'ai presque plus de charbon ” (J, 12 janvier 1942, OC2, III, p. 441). La situation devient critique : “ Et les ‘préoccupations’ de plus en plus obsédantes : se nourrir, se vêtir, avoir chaud. Durer, — mais matériellement ” (J, 10-15 juin 1942, OC2, III, p. 454). Une des façons de faire face à ce problème est de limiter le nombre de pièces utilisées dans la maison :

“ j'ouvre la porte du petit salon. Il est à moitié démeublé [...] Il n'en reste que l'indispensable : deux tables, deux canapés, deux fauteuils. Il est d'ailleurs fermé la plupart du temps, faute de combustible [...] Tout est à demi mort devant moi qui ne suis encore qu'à demi vivant ” (J, 10 novembre- décembre 1943, OC2, III, p. 490).

Dans ces circonstances, la situation matérielle menace sa condition d'écrivain. Le contact avec Paris, point de convergence de la littérature francophone, est primordial. Mais le lien avec la ville occupée devient presque impossible :

Inquiétudes financières (de nouveau) : le renchérissement de la vie qui va croissant de jour en jour. Vais-je être obligé d'organiser mon travail de manière qu'il rapporte ? [...] Ces petites sommes qui me sont dues à l'étranger et qui n'arrivent plus. Aucune communication avec Paris, d'où me venait une grande part de mes ressources [...] La guerre qui gagne de plus en plus, etc. Toute expression désintéressée devient pratiquement un luxe inadmissible. Sauter sur l'occasion : mais comment sauvegarder la poésie ? (J, 5 mai 1942, OC2, III, pp. 449-450).

Ce passage révèle les difficultés économiques auxquelles Ramuz et sa famille sont confrontés à l'époque de la guerre. L'écrivain témoigne de ce que, si d'un côté certains Suisses se sont servis de la guerre pour accroître leurs biens, d'autres ont traversé une crise financière dès le début des hostilités. Il propose ainsi un point de vue qui va à l'encontre de l'image stéréotypée d'un pays paisible et stable durant de la Seconde Guerre mondiale.

Chaque matin, Ramuz fait le point sur la situation de guerre. Cet acte est nécessaire pour se situer intérieurement par rapport au monde, mais il ne lui procure aucun plaisir :

Jour de guerre. — Je continue à me lever tôt [...] Ces réveils comportent toujours une longue, une laborieuse récapitulation des événements et aussi bien de ceux qui ont pour théâtre le monde extérieur que de ceux qui m'intéressent personnellement, [...] Je me dis : ‘ Où en es-tu ? ’ et je tâche à savoir où j'en suis avec peine. Les Russes ? L'armée allemande ? Les Japonais ? [...] Toute espèce de questions qui se posent en désordre ou dans l'ordre qu'elles ont choisi (J, 7 janvier 1942, OC2, III, p. 433).

L'inquiétude dépasse les limites de ses pages. Il est impossible pour Ramuz d'ignorer la guerre. Il vit le conflit de façon intense, il en sent les répercussions dans chaque événement extérieur et dans sa vie intérieure. Ainsi, il saisit et analyse chaque information en se sentant intimement concerné par elle. Or le panorama ne fait que se dégrader chaque jour : “ Le 8 (un dimanche) nouvelle de l'invasion de l'Afrique du Nord. Et les événements se précipitent. Aujourd'hui [le] 12, la France envahie, l'Algérie et le Maroc se sont rendus ” (J, 12 novembre 1942, OC2, III, p. 463). Un des passages les plus percutants du journal ramuzien met à l'épreuve l'idée que se faisaient les Suisses d'être à l'abri des effets de la guerre. Le danger réel est exprimé par Ramuz par référence à l'Apocalypse : “ Cependant on s'enfonce de plus en plus dans l'Apocalypse ” (J, 29 novembre 1942, OC2, III, p. 464). Une fois de plus, c'est au registre sensoriel de l'audition et non de la vision qu'il se réfère pour exprimer la situation dans laquelle la Suisse se trouve, étant profondément perturbée par la guerre sans en être le témoin oculaire :

Le bruit des moteurs fait trembler les vitres. [...] les avions chargés d'énormes bombes, par vagues successives, franchissent avec mépris les grandes Alpes qui sont là, et dont ils ne se doutent même pas. La sirène hurle, la sirène se tait : alors on les entend qui viennent à un certain ébranlement lointain de l'air et comme à un doux frémissement de la nature. La nuit. La nuit totale. On ne les voit pas, on les entend seulement ; ils grandissent, ils s'avancent en foule, et il y a le bruit de leur impulsion, et de nouveau le bruit de leur impulsion. (J, 29 novembre 1942, OC2, III, p. 464).

Le journal *Choses écrites pendant la guerre* (1939-1942) s'interrompt, chargé d'une grande amertume face à une guerre qui semble encore devoir durer. Le sentiment douloureux éprouvé par Ramuz le conduit au nihilisme. En effet, la situation extrême de la guerre provoque une mise en question de la pérennité des choses : “ Parfait nihilisme [...] On ne croit à rien, on ne tient à rien, on n'aime rien. [...] Alors tout devient négligeable et tout devient indifférent : sortir égale ne pas sortir, manger ne pas manger, faire ne pas faire : les contraires se valent. Puisque tout doit finir, qu'importe ? ” (J, 1^{er} janvier - 9 janvier 1943, OC2, III, pp. 479-480).

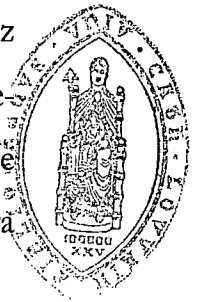
Dans ces conditions, Ramuz cesse d'écrire ce cahier spécial sur la guerre et reprend son cahier, plus général, qu'il maintiendra jusqu'à l'année de sa mort, en 1947. Dans les dernières pages de ce journal, un élément nouveau apporte une piste interprétative intéressante pour l'œuvre littéraire ramuzienne. La description s'arrête brusquement pour donner place à un style plus schématique qui permet à l'auteur d'énoncer une sentence qui résonne comme une injonction :

Assimiler le diable à la mort.

Le mythe : une croyance désaffectée.

Une explication par l'image. (J, 6 – 19 décembre 1942, OC2, III, p. 466).

Ce passage semble révéler le programme littéraire de Ramuz, qui le résume en trois courtes assertions et convie à une lecture de l'œuvre littéraire dans sa dimension mythique. Ainsi, la mort est associée à un mal d'origine étrangère qui vient du dehors de l'homme, au mystère et à ce qui dépasse la sagesse humaine. Les mythes, qui sont un essai d'organisation dans l'imaginaire du monde réel insaisissable, vont, malgré leur apparent archaïsme, offrir des images utiles à l'écrivain dans son travail d'élaboration du sens. En effet, le rapport de Ramuz aux images est important, puisqu'il se considère comme un poète-peintre : il cherche des images à travers les mots. Cette définition de son travail est explicite dans les essais de l'écrivain, comme on le verra plus loin.



Le réel lui-même, par son caractère énigmatique et paroxystique, crée du mythe. Ainsi, la disparition de Hitler, en 1945, suscite diverses hypothèses : empoisonnement, attaque cardiaque, fuite en Espagne, en Patagonie ou même au Pôle Sud ; les suppositions se succèdent dans la presse tant que la vérité n'est pas découverte. Ramuz en fait le bilan et signale la naissance du mythe Hitler (J, 18 juin 1945, OC2, III, p. 526 ; et 24 juillet 1945, OC2, III, p. 528). Le mythe surgit pour combler une certaine difficulté à saisir la réalité. Après des années d'oppression et de terreur subies par le monde, les diverses hypothèses qui expliquent la disparition de l'homme le plus controversé de l'époque montrent le souhait collectif

que sa fin soit d'autant plus absurde que les atrocités qu'il a commises sont elles-mêmes au-delà de l'entendement. Ainsi comme la disparition d'Hitler, d'autres faits au long de l'Histoire dépassent la compréhension de l'être humain. Ce que fait Ramuz dans les romans (on le verra plus loin) est le déploiement des ses observations et réflexions présentes dans ses journaux et essais, soit une tentative d'expression par l'image d'une réalité impossible à appréhender rationnellement.

Enfin, lorsque la guerre prend fin, Ramuz décrit un dimanche ordinaire : “bateaux chantants, fanfares, tirs de pipes. C'est là un des signes marquants, un des seuls signes que la guerre est finie. Car par ailleurs rien n'indique qu'elle ne dure pas toujours : le prix de la vie continue à monter [...], les ‘succédanés’ de tout genre, le rationnement, les ‘restrictions’ continuent à sévir” (J, 24 juin 1945, OC2, III, p. 527). À la lecture de ses journaux, il apparaît donc que la vie de Ramuz est profondément marquée par les deux guerres mondiales. Les changements dans le monde coïncident avec des changements de sa vie personnelle et il est difficile pour lui de séparer l'un de l'autre : “Car, de quoi il va s'agir, c'est de se retrouver soi-même [...] Ma vie aura été partagée en grandes époques par les événements extérieurs, auxquels j'ai docilement obéi, et inconsciemment sans doute” (J, OC2, III, p. 381). Il se sent concerné par les conflits et éprouve le besoin d'une restructuration interne, d'une re-construction des repères pour faire face à un monde qui est en constante mutation, opération mentale qui coïncide pour lui, durant la seconde guerre mondiale, avec la révision de l'ensemble de

son œuvre. La tâche est pénible et demande un grand effort de la part de l'écrivain :

il y a déjà eu cette première guerre (14) qui a fait que j'ai changé :
— et voilà cet autre événement considérable (39) qui a coïncidé pour moi avec la nécessité où je me suis trouvé de remonter à contre-courant le temps — et non plus de faire, mais de refaire, de me refaire, d'essayer de me refaire ; — révision d'une trentaine de volumes, confrontation harassante à soi-même, contre évolution. (J, 4 octobre 1941, OC2, III, pp. 382).

La Grande Guerre apparaît comme un des premiers événements extérieurs qui provoquent un profond changement chez Ramuz. Les deux guerres amènent l'écrivain à une confrontation avec l'idée de la finitude humaine et cela provoque un ébranlement capital dans sa vie autant que dans son œuvre. La difficulté d'accepter la menace inéluctable de la mort des individus et des acquis de la civilisation le conduit à traduire un certain sens du tragique à travers des images. Ainsi, l'association *diable/ mythe/ image*, exprimée en plein conflit mondial, dénote sa quête d'une explication imagée — difficile ou impossible — pour les faits réels qui ne se laissent pas saisir par la seule rationalité.

Dans sa quête de sens, l'écrivain laisse transparaître les valeurs qu'il défend. Il est clair que la guerre fait horreur à Ramuz. Pour lui, elle représente un recul dans le passé, qui anéantit le progrès scientifique et intellectuel et réduit l'homme à sa condition la plus élémentaire ; seule subsiste son impulsion la plus instinctive, celle de continuer à exister. Mais Ramuz ne fait pas pour autant un éloge du pacifisme, qu'il considère comme une rêverie. Il pense que c'est

l'absence de prise de position qui handicape le Suisse de son époque. L'écrivain pointe du doigt cette ombre épaisse qui couvre la société suisse, endormie par les années de neutralité et par les 'prédications pacifistes' (J, 31 juillet 1914, *OC1*, XX, p. 192). Ramuz voit une issue dans la restauration du sens de l'imagination, qui seule permet d'accéder à la compréhension de la souffrance d'autrui. Pour lui, la guerre concerne l'humanité et non seulement les pays touchés directement par le conflit. Les leçons tirées doivent être partagées pour éviter de commettre les mêmes fautes à l'avenir. Car Ramuz fait ce terrible constat lors de la Seconde Guerre Mondiale : les esprits se sont éveillés furtivement pour retomber ensuite dans leur sommeil.

e. Le laboratoire de l'écrivain

Le journal tenu par Ramuz se présente comme un laboratoire et lui offre entre autres un terrain d'exercice pour la recherche d'un style : "Je voudrais que ce journal fût une étude et un exercice pour l'établissement d'un style" (J, 12 mai 1903, *OC2*, I, p. 391). Dans le journal, l'auteur a une certaine liberté, il n'a pas à se soucier d'une forme et d'un rythme précis. Les contraintes scripturaires sont moins présentes et relèvent plus de l'ordre moral qu'esthétique, dès lors que les jugements de valeurs, tabous et interdits propres au diariste jouent à plein dans la construction du journal¹.

¹ Dans le cas des écrivains qui publient leur journal de façon "anthume" — c'est le cas de Ramuz —, la censure qu'exerce le diariste joue un rôle important, voire

Si d'un côté le journal se distingue de l'autobiographie par son caractère "quotidien" (ou régulier) et par la discontinuité de la rédaction, d'un autre côté, une lecture du journal effectuée sous l'angle autobiographique permet d'éclairer l'ensemble de l'œuvre ramuzienne. L'avantage du journal intime repose sur l'ouverture optimale de son contenu : Ramuz ne parle pas seulement de ses recherches stylistiques¹, mais aussi des ses impressions sur la société. En ce qui concerne la guerre, Ramuz n'a pas pour but la description précise des événements et de leurs effets dans la société suisse, mais le tout est saisi selon un regard et une sensibilité propres au diariste.

Certaines informations contenues dans le journal ramuzien peuvent être utiles pour la compréhension de l'œuvre romanesque. Ramuz laisse ainsi transparaître dès 1901 une façon de voir le monde dont la construction de l'univers romanesque offre le reflet :

Je suis l'homme du désagrégé, je vois l'individu, une suite d'individus tout au plus ; le général d'abord, enfermerant en lui-même la multitude des êtres, jamais [...] Le monde m'apparaît discontinu. Par conséquent, j'en suis réduit à imaginer des petits organismes aussi vivants que possible, chacun indépendamment et à les laisser aller à la queue leu leu, épars ou groupés, selon leur bon plaisir. (J, 9 août 1901, OC2, I, p. 190).

révélateur. Cf. Jacques LECARME, Eliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999, pp. 243-248.

¹ Béatrice DIDIER parle du passage du "journal intime" au "journal d'une œuvre" : "l'écrivain peut s'interroger aussi bien sur son attitude morale que sur les progrès de l'œuvre qu'il est en train d'écrire et c'est pourquoi chez l'écrivain, le passage du *journal intime* au *journal d'une œuvre* s'opère tout spontanément". (*Le journal intime*, Paris, PUF, 1976).

Ramuz avoue son intérêt pour le particulier, l'individuel. Cette focalisation sur les petites entités est parfaitement observable dans les romans ramuziens. Nous analyserons plus loin ce que nous appellerons des microcosmes, qui entretiennent un rapport avec un plan de représentation du monde. On verra que la présentation des choses ne consiste pas en une suite logique et complète, mais en un tissage fait à partir d'impressions non moins riches pour autant. C'est un élément crucial du style de Ramuz. La question se pose dès lors à lui de trouver une manière de traduire cette discontinuité.

De façon générale, dès son jeune âge, l'écrivain vaudois ressent que son style s'éloigne des habitudes stylistiques de son époque. Le journal du 8 mai 1901 témoigne de ce conflit intérieur. Il admire l'exemple de Rousseau, mais trouve des difficultés à le suivre dans l'art qu'il trouve admirable, celui de “ nouer solidement des mailles de ses phrases ” (J, 8 mai 1901, OC2, I, p. 171). En effet, le jeune écrivain n'est pas satisfait de son propre résultat et fait une analyse très critique de sa façon d'écrire :

[...] cela n'a ni commencement, ni fin, comme tombé de la lune ; je juxtapose un second morceau ; ce sont des tous qui ne font pas un tout [...] D'abord, difficulté des transitions, les plus souvent supprimées ; d'ailleurs, ici, le mal n'est pas grand. Mais les phrases elles-mêmes se débandent aisément ; elles ne sont guère coordonnées ; au lecteur d'établir les rapports peut-être pas toujours très faciles à saisir (J, 8 mai 1901, OC2, I, p. 171).

Il pointe encore le caractère elliptique et flottant de sa phrase, sa propension à la nominalisation au détriment de l'action exprimée par le verbe :

Ensuite, le verbe est très souvent absent. L'impression, l'état seul subsiste, donc l'immobilité ; le verbe marquant l'action, n'est pas nécessaire [...] La syntaxe se ressent de l'absence du verbe ; elle flotte, kaléidoscope de mots et de métaphores, réunis par hasard pour un instant" (J, 8 mai 1901, OC2, I, p. 171).

Sans pouvoir combattre les défauts qu'il reconnaît à sa création, Ramuz se voit obligé de se plier à sa nature : " Mais, d'autre part, c'est là ma nature ; il ne faut pas aller là-contre, ce serait faire du mauvais ouvrage — si c'était en somme possible " (J, 8 mai 1901, OC2, I, p. 171). Ramuz finit par accepter les marques de son style, à tel point qu'il semble choqué par la suite lorsqu'il s'aperçoit qu'il est en train de reproduire un style " académique " :

Par quel étrange phénomène, dès que je prends la plume, en reviens-je à ces phrases arrondies, balancées [.] qui sont presque des vers, assez académiques et même bas-classiques que j'abomine [?] [...] elles ne ressemblent en rien au style fiévreux, haché, qui suit les soubresauts de la pensée et que j'affectionne " (J, 30 mai 1901, OC2, I, p. 181).

Sans plus lutter contre sa manière d'écrire, Ramuz commence à peaufiner son style, en définissant des paramètres qui seront plus au moins constants tout au long de son œuvre : c'est le cas d'un projet d'écriture qui n'a pas été mené à terme, mais qui donne certaines clefs pour comprendre les œuvres qui suivront :

Ne situer aucune réflexion d'auteur. Ne jamais analyser les personnages. Les dresser entiers dans leurs actes et leurs paroles. Décor d'un paysage vaudois. Sous l'apparente paisible et domestique soumission, le calme de cette vie et de cette campagne, grondement intérieur, ardente révolte à rendre par le style passionné. (J, 31 août 1901, OC2, I, p. 195).

C'est là que les lectures faites par Ramuz vont exercer de l'influence sur sa création. Par exemple, Ramuz aime chez Dostoïevski la capacité à révéler les pensées des personnages que par le biais des dialogues sans s'étendre en descriptions psychologiques et anatomiques. Au contraire des romans psychologiques que Ramuz abomine, où les "rouages manquent d'huile" et où l'écrivain déplore un "étalage de beaux mots et partout trop de raison" (J, 17 septembre 1901, OC2, I, p. 205), le style de l'écrivain russe est sans retenue, donnant la place à l'impulsion et à la démesure de l'être :

[...] l'admirable complexité (non 'expliquée' heureusement) d'êtres vivants — l'intensité du dialogue, un art du dialogue qui disparaît tant il est vrai — des personnages plus vivants même que les vivants — du Balzac plus profond, plus tourmenté (J, 17 septembre 1901, OC2, I, pp. 205-206).

C'est pour Ramuz la façon la plus appropriée de présenter l'homme et ses questionnements, une approche qui n'analyse pas mais qui donne à voir et à comprendre :

Une admirable psychologie qui ne se traduit (l'idéal !) que par les gestes et les paroles ; jamais de planches anatomiques (les insupportables planches anatomiques), guère de dissertations, sinon dans la bouche des personnages et propres à mieux révéler leurs pensées profondes (J, 17 septembre 1901, *OC2*, I, p. 205)

S'inspirant de formes d'écriture qu'il admire chez d'autres créateurs, Ramuz parvient donc à comprendre le malaise artistique qu'il vit et ainsi à mieux le dépasser. Il recourt à un verbe précis pour traduire sa démarche, à savoir le verbe “ peindre ”, rapprochant ainsi le travail de l'écrivain de celui du peintre : “ Je commencerai par ne rien faire d'autre que de peindre avec scrupule ce que j'ai autour de moi, le plus simplement possible ” (J, 14 avril 1904, *OC2*, II, p. 13).

L'individu à représenter par cette forme de “ peinture ” est le paysan, qui concentre en lui l'essentiel de la nature, et permet ainsi de transcender les espaces :

Je ferai des paysans, parce que c'est en eux que je trouve la nature à l'état le plus pur et qu'ils sont tout entourés de ciel, de prairies et de bois. (J, 14 avril 1904, *OC2*, II, p. 13).

Mais il est clair que le paysan à décrire porte en lui les marques de sa culture et de son temps : les références de Ramuz partent de la réalité la plus proche et l'époque qu'il privilégie est celle de l'indécision et de la difficulté à l'échelle mondiale. Le paysan ramuzien porte la marque de celui qui est passé, dans la plupart des cas, par le service militaire,

malgré le manque de références héroïques ou guerrières proches dans l'Histoire.

En 1905, l'écrivain précise les modalités de sa dynamique créative : “ Il faut aller du particulier au général, de la sensation à l'idée. Je ne parle pas de l'idée classique, mais de quelque chose qui serait un mélange d'idée et de sensation ” (J, 1^{er} mai 1905, OC2, II, p. 51). Ainsi, l'écrivain compte partir de sensations perçues par le biais d'un récit précis, qui est particulier, pour arriver à un texte capable de transmettre des idées qui sont communes à tous les hommes et, par là même, tenues comme générales. Puis, il donne des précisions à l'égard de sa conception du roman : “ Si c'est un roman, le renouveler d'abord, non pas dans le sujet (il n'y en a que trois ou quatre) — ,mais dans la tonalité” (J, 17 août 1905, OC2, II, p. 55). On remarque encore la place importante qu'occupe l'image dans son programme littéraire :

Les “ péripéties ” ne m'intéressent pas. L'invention ne doit pas être dans le sujet ; elle doit être dans la manière de le rendre. Elle est dans le *ton*, dans le *choix* : elle est dans la *vue* éclatante ; elle est dans l'image ; elle est dans le mouvement de la phrase ; elle n'est pas ailleurs. (J, 23 octobre 1905, OC2, II, pp. 57-58).

Le journal est aussi le terrain idéal pour exposer les questionnements sur le temps, l'espace et l'angoisse autour de la finitude humaine :

Qu'appelons-nous éternité ? L'impossibilité où nous sommes de mettre des bornes au temps, puisque toujours au-delà de la barrière d'une minute que nous avons eu l'ambition d'élever, nous

pouvons, nous *devons* imaginer des nouvelles successions. (J, 18 avril 1900, OC2, I, p. 146)

Malgré (et en raison de) ses nombreuses limitations, l'homme doit créer son espace propre, qu'il soit territorial ou langagier :

Qu'appelons-nous l'infini ? L'impossibilité où nous sommes de mettre des bornes à l'espace, puisque toujours au-delà du mur protecteur que nous bâtissons à nos microbes, nous pouvons, nous *devons* concevoir de nouveaux espaces, et de nouveaux espaces et de nouveaux espaces (J, 18 avril 1900, OC2, I, p. 146).

Face à la difficulté de se représenter l'infini et l'éternité, la nature restrictive de l'être humain est mise à nu : “ Nous commençons et nous finissons [...]. L'éternité et l'infini se confondent, ne sont qu'une même chose : une impossibilité de notre nature, une nécessité de notre nature” (J, 18 avril 1900, OC2, I, p. 146).

On observe ici la réaction de l'écrivain face au temps qui passe de façon inexorable : “ Faut-il ronger le temps, comme un chien son os, avec des dents furieuses et avides ou le laisser glisser, barques blanches où de petits drapeaux rouges font des signes aux flots ? ” (J, 10 mai 1901, OC2, I, p. 174). Il hésite entre un acte de repli, dans l'espoir de neutraliser le temps qui passe, et un acte d'affrontement direct, selon les stratégies décrites par Jean Burgos¹. La solution, Ramuz la voit dans l'image du tisserand qui habilement compose à partir des fragments de temps appréhendés par l'homme, un énorme tissu qui se veut éternel :

¹ Jean BURGOS, *op. cit.*, pp. 155-169.

Je tisse d'une main qui voudrait être habile
le vaste habit du monde et des siècles mobiles,
je joins l'immensité à l'autre immensité,
et, tailleur [...] ¹ accroupi sur sa table,
mon aiguille et mon fil cousent l'éternité
du <pauvre> drap troué des rêves et des fables
(J, 22 avril 1901, OC2, I, p. 162.)

On le voit, Ramuz se sert du journal pour noter ses réactions à l'époque perturbée qui est la sienne, ce qui l'entraîne tant à philosopher qu'à entreprendre une recherche autoréflexive sur son métier d'écrivain et les défis qu'il suppose. À cet égard, le journal ramuzien fait état d'un programme littéraire bien réfléchi au fil des ans, qui montre la rigueur avec laquelle sont choisis les thèmes et le ton des œuvres. Ainsi, il est possible de constater, dès 1910, comment Ramuz envisage retravailler la réalité qui l'entoure et qui l'inspire :

La réalité immédiatement perceptible est tout entière sur le même plan, elle est aussi parfaitement continue, n'ayant ni commencement, ni fin. Mais nous ne pouvons l'embrasser qu'en la découpant en morceaux, et chacun d'eux pris séparément a une fin et un commencement. D'où la nécessité des plans qui n'ont d'autre fonction que de justifier ces limites. (J, 15 juin 1910, OC2, II, p.178).

En un mot, le travail de Ramuz, l'écrivain, correspond à ce que Gilbert Durand appelle une “ assimilation subjective ” des faits², si

¹ Mot illisible dans le texte original, précisent les éditeurs.

² Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 31.

importante dans l'enchaînement des symboles qui ressortent dans l'œuvre. Il n'est pas question de reproduire la réalité, mais de procéder à une sélection des éléments pour ne retenir que les plus significatifs pour l'artiste : “ Je ne suis presque jamais ému devant la réalité. Je suis ému dans le souvenir que j'en ai ou la représentation que je m'en fais ” (J, 21 juin 1911, OC2, II, p. 202). On constate l'importance accordée à la représentation :

L'œuvre d'art n'a pas à s'occuper de traduire les *modalités* du réel, mais seulement un *résultat*. Elle a à rendre cette tonalité ou ce total par les moyens qui lui conviennent. Ces moyens peuvent être contradictoires à ceux que la nature emploie. La nature additionne ; l'art subordonne [...] il n'imité donc pas, il peut fort bien se contenter d'un certain parallélisme dans l'effet. (J, 17 septembre 1916, OC2, II, p. 311).

Sur base de cette conception de l'art, Ramuz explique la structuration de son œuvre et énumère les moyens pour y arriver : au prix d'une certaine discontinuité, il convient de ne rien expliquer (idée qu'il reprendra vers 1947), mais de suggérer, de partir de la sensation pour atteindre l'idée, tâche délicate d'autant plus que Ramuz se garde de l'abstraction et essaie de concilier ces deux antagonistes. Pour ce faire, il souhaite opérer une sorte de descente symbolique en soi, soit accéder “ à une nature qui subsiste ” (J, 7 juin 1918, OC2, II, p. 350), dans un mouvement qui associe la profondeur et la hauteur, comme par exemple la montagne et le lac : “ ce qu'il y a de plus élevé dans l'air est aussi ce qui est le plus enfoncé dans l'eau ” (J, 14 juin 1918, OC2, II, p. 355). Son idéal d'écriture ne s'appuie pas sur le renouvellement de sujets, mais sur la recherche des nouvelles formes d'expression

visant à assurer la sensation d'un mouvement ambivalent, qui associe profondeur et plénitude¹. Cet idéal d'écriture repose sur l'opposition surface/ profondeur et puise dans la symbolique de la matière pour construire une signification interpellante :

Le goût des phrases.

Il voyait dans la parole tout autre chose qu'un
instrument de démonstration
du mortier — des rubans — des poutres — des pierres
de la brique. (J, 4 – 11 juillet 1923, OC2, III, p. 131).

Dès lors, on perçoit le goût de Ramuz pour des mots qui traduisent une idée de durée², c'est-à-dire des mots qu'il cherche en s'inspirant du paysage dans lequel il a grandi et qui semble durable. Si c'est avant tout un souci d'authenticité que justifie ses choix, ceux-ci sont parfois mal interprétés, comme il le note dans une lettre de 1924 à Henri Poulaille, citée dans son Journal, où il se remémore ses années vécues à Paris et où il cite le début de la Grande Guerre comme un tournant, aussi bien que le catalyseur d'un processus de reconnaissance de soi :

Ayant vécu toute ma jeunesse à Paris, juste avant la guerre, vous devinez d'autre part que je ne suis qu'à demi un ' provincial ' — car je suis ici tout à fait en dehors de ce qui ' se dit ' et de ce qui ' se fait '. J'ai un grand souci *d'authenticité* qui m'a fait de bonne heure revenir à un sol et à une race, mais non, comme les

¹ Ainsi écrit Ramuz à propos d'un de ses projets d'écriture: " toujours le même sujet mais avec des nuances tendant à lui assurer en profondeur une signification toujours plus vaste" (J, 10 février 1920, OC2, II, p. 517).

² " N'user que de mots de durée..." (J, 4 mai 1910, OC2, II, p. 176).

‘ régionalistes ’ [,] en mettant au premier plan ce sol et cette race¹, qui ne sont rien pour moi — que des supports. [...] Le malheur est seulement, je le crains, que mes intentions n'aient été bien exprimées là où elles auraient dû l'être. (J, 21 janvier 1924, OC2, III, p. 163).

En effet, comme Ramuz lui-même l'affirme dans cette lettre, son attachement au sol vaudois et valaisan est moins associé à un sentiment régionaliste qu'à la quête d'une matière qui corresponde à son programme littéraire et à l'échelle de valeurs à laquelle il tient :

je n'ai jamais considéré la “ nature ”, et par conséquent le sujet, que comme prétexte et une occasion. Je ne tiens nullement à mon pays, ou à n'importe quel pays pour lui-même (à la manière des folkloristes) et pour les renseignements qu'on en peut donner ; autrement dit, l'*exactitude* me semble sans intérêt ; j'ai trouvé autour de moi deux “ étages ” d'humanité, c'est-à-dire deux *tons* possibles, et j'ai cherché à en tirer parti. (J, 2 septembre 1918, OC2, II, p. 391).

¹ Il convient de souligner que Ramuz est tributaire de la pensée de son époque, qui se base surtout sur des théories de tendance “ raciale ” (classant les types humains sur une échelle de valeurs) et non “ raciste ” (impliquant un comportement de mépris ou de haine), selon la nuance proposée par Tzvetan Todorov. Dans ce contexte, Ramuz associe deux grandes orientations. La première c'est l'extrême mobilité du concept de race (en plus de la notion ordinaire de race, des singularités plus fines que la couleur, la langue ou confession religieuse peuvent distinguer les hommes entre eux, comme par exemple, l'ascendance et descendance d'une famille). Une deuxième orientation mise en place par Ramuz a une base déterministe (le climat et le milieu influençant aussi bien trait physique que la psychologie et la spiritualité.). De plus, sa théorie poétique de la race associe une langue en accord avec une topographie locale et une sensibilité indigène. (Cf. Noël CORDONIER, “ La séparation des races. Notice ”, dans Doris JAKUBEC [dir.], *op. cit.*, pp. 1520 – 1521).

Ainsi, Ramuz propose-t-il une hiérarchie fondamentale : “ *Hiérarchie : la loi, les lois, les règles* ” (J, 15-27 août 1922, OC2, III, p. 78). En d'autres termes, l'homme est le centre de l'œuvre ramuzienne, mais les règles qu'il crée sont soumises à des lois naturelles et divines. D'éducation chrétienne, malgré son éloignement très précoce des pratiques religieuses, Ramuz ne se soustrait guère à l'influence des enseignements bibliques, qui transparaissent dans son discours.

2. Les écrits autobiographiques : les traces d'une réflexion identitaire

Dans ses textes autobiographiques, Ramuz témoigne de sa recherche à l'égard de son identité individuelle et collective et de sa vocation littéraire. Selon Philippe Lejeune, l'autobiographie est un " récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité " ¹. Dans *Paris, notes d'un Vaudois* (1938) Ramuz se remémore les années vécues à Paris, importantes pour l'affirmation de sa personnalité. Dans *Découverte du Monde* (1939), il refait le chemin à partir de son enfance jusqu'au moment où il devient écrivain. Dans ces deux récits, la guerre apparaît dans de brefs passages, dont on soulignera les aspects significatifs, et dont on montrera l'impact sur les représentations que Ramuz élabore du métier d'écrivain.

Vivant en Suisse depuis plus de vingt ans, l'écrivain a, en 1938, la distance nécessaire pour dresser le bilan des années parisiennes qui ont précédé la Grande Guerre et écrire *Paris, notes d'un Vaudois*. À Paris, entre 1910 et 1914, le panorama changeait : " à en croire mes interlocuteurs, tout allait déjà ' très mal ' à Paris, à peu près aussi mal qu'aujourd'hui " (PNV, OC1, XVII, p. 299). Ses interlocuteurs étaient les gens du peuple, les salariés qui " ne craignaient pas la guerre (qui était imminente) : ils craignaient la révolution " (PNV, OC1, XVII,

¹ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

p. 300). L'écrivain établit la comparaison avec l'actualité et constate que les leçons de la guerre n'ont pas été comprises par les gens de la ville. Les provinces jouent, à toutes les époques et surtout en temps de guerre, un rôle important dans l'approvisionnement de la cité. Or, leur mérite n'est pas reconnu : " Il a fallu la guerre pour s'en apercevoir. Mais à peine la guerre était-elle finie que les leçons de la guerre ont été oubliées et les provinces continuent à fournir sans qu'on leur donne rien de retour " (PNV, OC1, XVII, p. 345).

Ramuz souligne que la guerre est présente même dans la nature, où l'homme n'est pas présent : " Tout semblait être silence et paix autour de moi ; mais, me disais-je alors, est-ce vraiment la paix ? " (PNV, OC1, XVII, p. 307). Car la paix n'est qu'apparente dans la nature, qui ne fait que cacher dans ses profondeurs un constant conflit entre différentes forces en présence dans le règne vivant. Une guerre silencieuse régit le monde naturel, où les plus résistants finissent par l'emporter : " À la guerre d'homme à homme, une guerre de chose à chose¹ s'était seulement substituée " (PNV, OC1, XVII, p. 307). Ramuz tient à montrer que l'état conflictuel est non pas l'exception du règne vivant, mais la règle : " il me semble que la paix règne ici du moins parmi les choses, mais elle est trompeuse. Et on finit par voir qu'il n'y a de paix nulle part " (PNV, OC1, XVII, p. 308).

Ainsi se dessine la vision du monde marquée par la guerre chez Ramuz : la guerre est une menace constante pour l'humanité, dès lors que la loi du conflit régit la nature elle-même. Mais si les guerres se

¹ Ramuz désigne ici par le mot " chose " les éléments naturels comme les animaux et les plantes.

répètent dans l'histoire, c'est aussi parce que l'homme n'en tire jamais de leçon. Dans *Découverte du Monde* (1939), Ramuz décrit ainsi l'oubli trop rapide dans lequel sont tombées les guerres pour ses compatriotes à l'aube du XX^e siècle :

Cette fin du XIX^e siècle, dans nos petits pays du moins, était une période particulièrement tranquille : les révolutions et les guerres étaient dans l'histoire ; [...] elles étaient situées dans le passé : nous n'arrivions même plus à les comprendre (DM, OC1, XVII, p. 60).

La distance chronologique génère une incompréhension vis-à-vis du conflit et, par conséquent, l'oubli des leçons qui pourraient en être tirées. La guerre est une période de crise et représente toujours une époque de transformation, de bouleversement au sein d'une communauté. En ce sens, l'écrivain a compris que la guerre qu'il a vécue personnellement ressemble à d'autres moments conflictuels dans l'Histoire : " Il m'a fallu attendre 1919 et les événements d'Allemagne pour me rendre compte de ce qu'avait pu être la révolte de Spartacus " (DM, OC1, XVII, pp. 66-67). Ramuz remarque la condition cyclique de la guerre dans le devenir humain :

Tout change et, en même temps, rien ne change : c'est ce dont on ne nous a pas assez prévenus. Tout change, c'est-à-dire que les combinaisons varient à l'infini ; et en même temps rien ne change, parce que les éléments dont elles se composent restent les mêmes. (DM, OC1, XVII, p. 67).

L'écrivain comprend que l'éducation ne donne pas les outils adéquats à la reconnaissance de ces éléments. C'est l'observation comparative des situations vécues qui apporte à l'homme des instruments pour

mieux comprendre son temps. Ramuz se propose dès lors de les exploiter de façon minutieuse dans la fiction, comme on le verra plus loin.

Dans *Paris, notes d'un Vaudois* il faut relever en outre un aspect important pour la compréhension de sa démarche d'écrivain, à savoir son rapport au langage. C'est à Paris que l'écrivain assume son langage "périphérique" et bâtit les fondations de son œuvre. Originaire d'une "province qui n'en est pas une" (PNV, OC1, XVII, p. 350), Ramuz ne se sent rattaché à la France que par la langue. Conscient de sa différence, il entend bien se servir des particularités de son langage régional pour s'exprimer : "Utiliser ce qu'on a d'abord, et utiliser ce qu'on est et avec des moyens à soi, c'est le conseil que me donnait Paris, au moment même où je le quittais" (PNV, OC1, XVII, p. 368). Le langage employé par Ramuz est un langage local, celui qui l'a forgé en tant que Vaudois¹. C'est aussi le langage du paysan, le personnage-clé sur lequel Ramuz fait reposer ses fictions. Le langage ramuzien est donc le résultat d'une recherche d'authenticité entreprise par l'auteur :

si c'était le dialogue qui, au contraire, donnait le ton : s'il réussissait à transposer dans le récit les caractéristiques du dialogue. Ne serait-ce pas là aussi quand même une sorte de pureté (une pureté inversée ou renversée) [...] ? (PNV, OC1, XVII, p. 361).

Cette importance donnée au langage oral et local ne peut pas être interprétée comme relevant du seul souci régionaliste. Pour Ramuz,

¹ Il faut préciser que Ramuz n'était pas fils de paysans : "Je suis né à la ville, j'ai été élevé à la ville ; je n'ai connu la campagne tout d'abord qu'au temps de vacances et pour peu de temps" (DM, OC1, XVII, p. 41).

c'est à travers l'observation du particulier qu'on arrive à l'universel. Ce qui se passe au niveau local entretient une relation avec le monde extérieur, et inversement. Le défi est de trouver dans ce rapport l'équilibre nécessaire :

Nous ne sommes chacun qu'un tout petit morceau du monde : ce qu'il importe seulement c'est que chacune de ces infimes parties du monde prenne conscience de l'ensemble où elle se trouve engagée, tout en sauvegardant son autonomie (PNV, *OC1*, XVII, p.367).

En un mot, si dans l'aspect quantitatif, la guerre figure peu parmi les écrits autobiographiques, elle intervient qualitativement dans le processus de définition de la position de l'auteur à l'égard de sa situation marginale et des particularités de son travail d'écrivain.

B. Les essais : le questionnement axiologique

En plus de ses journaux et des écrits autobiographiques, Ramuz a aussi écrit des essais où il a pu développer ses opinions. Il a trouvé dans l'essai le terrain parfait pour l'élaboration de ses idées face aux événements mondiaux. L'essai est un lieu privilégié pour le questionnement, et non nécessairement un lieu de réponse. Par nature, il s'agit d'un texte subjectif, qui a pour but de proposer une réflexion tout en exploitant les moyens de la rhétorique¹. L'essai n'est pas limité, comme le journal intime, par l'impératif de l'ordre chronologique ; il propose une sélection d'événements et un récit structuré, intégré à une forme d'argumentation. Si, dans ses journaux, Ramuz a mis aussi l'accent sur ses réflexions, c'est dans ses essais qu'il a eu l'occasion de les approfondir.

¹ Cf. Marielle MACÉ, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006.

1. 1917 : la compassion et l'émotion par l'image

Dans *Le Grand Printemps* (1917), écrit pendant les années de guerre et influencé par elles, Ramuz approfondit les réflexions sur la Grande Guerre esquissées dans son journal. Il mentionne le fait d'avoir quitté la France deux mois à peine avant la guerre et cherche les raisons de son acte : “ L'instinct ? quel instinct ? bon ou mauvais, faux ou juste ? ” (GP, OC1, VII, p. 79). Il a pu observer comment le Suisse réagit face aux instabilités de la politique étrangère. Il constate que l'importance donnée aux faits est minimale : “ qui est-ce qui a seulement lu, au bas d'une colonne de journal, qu'un archiduc autrichien venait d'être assassiné, parce que chacun allait à ses affaires, chacun avait ses petites affaires, chacun ses projets et son plan de vie (comme moi) ? ” (GP, OC1, VII, p. 85). Le calme dans les rues et la stabilité des affaires helvétiques contrastent avec la réalité mondiale : “ Une banque devant nous : grave crise pour les banques. Mais la façade de cette banque ne laisse paraître d'autre sentiment que la fierté justifiée qu'elle tire de ses colonnes ” (GP, OC1, VII, p. 85). À la vision d'un petit monde qui mène son existence routinière, Ramuz oppose le besoin de comprendre la réalité conflictuelle qui l'entoure : “ Cully, tout modeste et propre, continuait de mirer ses toits dans le golfe ” (GP, OC1, VII, p. 83). Les conflits menés dans le monde environnant devraient pourtant, selon lui, amener les citoyens à élargir leur champ de vision :

L'histoire préparait un de ses plus grands coups de théâtre : on ne faisait attention qu'à une ' histoire ' entre tant d'autres, parce que décidément nous avons perdu le sens des proportions. [...] Il a fallu que vînt la guerre : l'échelle nous a été tendue du dehors (GP, OC1, VII, p. 86).

Ramuz estime que le Suisse a perdu le sens des proportions et qu'avec la guerre, une nouvelle axiologie a vu le jour, qui a ramené aux valeurs essentielles :

On a assisté à une tension, à une concentration extrêmes : c'était un retour à l'élémentaire, parce que c'était un retour à l'essentiel. [...] On a assisté [...] dans l'espace de quelques jours, à un renversement radical des valeurs. Le pain tenu pour rien, vague accompagnement des repas, chose pâle et sans goût posée par habitude à côté de l'assiette, redevenu la véritable *nourriture* ; on le *regarde* tout à coup avec respect. (GP, OC1, VII, pp. 87-88).

La guerre finit par dissiper le mirage du cocon protégé. Cette crise fait surgir le besoin de se situer par rapport au monde. Ramuz insiste à cet égard sur un retour à l'essentiel : “ tous les raffinements, toutes les complications mis à l'instant de côté ” (GP, OC1, VII, p. 87). Le moment de crise est celui où éclatent les ressemblances et où s'opère, “ le resserrement autour de ce qui est indispensable, manger, avoir chaud, être vêtu ” (GP, OC1, VII, p. 87). Il ne reste qu'une seule façon d'être humain : “ Les heures de crise font reparaître le primitif et le sauvage, qui sont l'homme de tout temps, chez l'homme civilisé, qui est l'homme de l'occasion ” (GP, OC1, VII, p. 87). L'essayiste Ramuz tient à l'idée que, dans les moments de guerre, il ne reste que le soldat et le paysan. Le paysan et le soldat sont les représentants du courage et

de la force, ceux qui font les sacrifices nécessaires à la survie des hommes. Ce rapprochement n'est pas fortuit, puisqu'en Suisse ces deux fonctions sont, comme on l'a vu, intrinsèquement mêlées. Ce lien est exploité par Ramuz dans beaucoup de ses romans et revêt une importance majeure dans son œuvre.

La reconsidération des valeurs ne se fait pas seulement à l'égard de ce qui entoure l'homme, mais aussi de ce qui est en lui : des qualités comme la patience, l'abnégation, la bravoure, et le sang froid revêtent une importance majeure dans les épreuves. Ramuz constate que la guerre exige un constant état de tension, sans lequel les chances de survie diminuent. Cette idée sous-entend un certain manque de préparation du Suisse à l'égard du conflit. L'écrivain ose affirmer que la situation a entraîné une meilleure connaissance de soi chez beaucoup d'hommes : “ On a vu que les grands sentiments étaient communs et qu'ils n'étaient grands que par là ” (GP, *OC1*, VII, p. 90). Mais cette effervescence ne dure que peu de temps. Au fil des semaines, les réactions sont moins intenses, comme si les nouvelles de la guerre ne touchaient plus personne. L'habitude et l'indifférence remplacent l'effroi dès lors que rien ne change aux alentours :

J'ai marqué cette exaltation des premières semaines et que le cri était que tout était à recommencer ; j'ai marqué qu'ensuite on a cru qu'on s'était trompé : on ne se trompait pas pourtant, la seule erreur était de croire que tout allait changer aussi subitement en nous qu'au dehors tout avait changé. Il a fallu d'abord qu'on fût retombé à soi-même. (GP, *OC1*, VII, p. 97).

L'écrivain manifeste sa solidarité à l'égard des peuples atteints par la guerre et invite à sortir de l'indifférence face au problème

mondial : “ Ce qu'ils détruisent à cette heure, ce ne sont pas seulement les choses, c'est le plaisir réalisé : tirerai-je du plaisir de la destruction du plaisir ? [...] Je ne peux pas ne pas prêter l'oreille à ces cris, n'étant pas sourd. [...] Il faut avoir traversé ce feu, et non pas avoir passé à côté ” (GP, OC1, VII, p. 100). Ainsi, la position que défend Ramuz à l'égard de la guerre heurte l'idée même de neutralité. En réponse à ceux qui l'accusent de parler à son aise, il fait appel à une forme d'imagination participative qui l'entraîne à souffrir davantage encore que dans la réalité : “ Ce ne sont pas seulement des maisons à quelque quatre ou cinq cents kilomètres de la mienne qui brûlaient, mais la mienne. Pas seulement ces enfants inconnus qui mouraient, mais le mien ” (GP, OC1, VII, p. 101). Cette vision de l'homme en tant que membre d'un corps collectif peut être comprise à l'égard de ce type de grandeur que Boltanski et Thévenot désignent sous le terme générique de “ monde domestique ” : “ La personne individuelle est un maillon dans la ‘ grande chaîne des êtres ’ [...] le lien entre les êtres est conçu comme une génération du lien familial ”¹ En effet, même en étant éloigné géographiquement de la guerre, Ramuz imagine les dégâts subis et ne se donne pas le droit de fermer les yeux face à ce qu'il imagine ; il se sent intimement lié au sort des hommes que la guerre meurtrit :

Ruine de tout : ruine des choses, ruine des corps, ruine des âmes ;
 ruine des courages et de la fierté, ruine de l'honneur, reniements,
 lâchetés, compromissions, dénonciations, les femmes vendues, le
 droit à la vie payé comptant au prix des plus affreuses trahisons :
 toutes les ruines, je les ai vues et je les ai envisagées, et je me suis

¹ Luc BOLTANSKI , Laurent THÉVENOT, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, coll. “ essais ” 1991, p. 116.

dit : ‘ Les acceptes-tu ? parce qu'alors seulement tu auras le droit d'être ce que tu prétends être. Les acceptes-tu pour toi même, pour tes proches, pour ton pays ? ’ (GP, *OC1*, VII, pp. 101-102).

L'arrivée de la guerre est donc le moment de la remise en cause de soi et des notions qui semblaient aller de soi, comme par exemple celle de nation. Conception vague et imprécise auparavant, elle revêt désormais le statut d'un organisme vivant : “ Nous nous sommes aperçus que les nations étaient, en effet, faites comme nous de chair et de sang, avec un cœur, des artères et des veines, toutes semblables à un homme, faites sans doute de milliers et de milliers d'individus ” (GP, *OC1*, VII, p. 104). En ce sens, les hommes sont partout les mêmes, ce qui les rapproche tous, indépendamment des pays. Ramuz mentionne la France et la Russie, en leur manifestant sa solidarité : “ Par delà les différences, je suis venu aux ressemblances, — et par-dessous les différences. À mesure que je me suis avancé, je suis aussi descendu plus profond ” (GP, *OC1*, VII, p. 113).

Dans cette perspective, qui est celle de la compassion, Ramuz exprime comment les concepts ont reculé face aux images, qui donnent la dimension exacte des choses :

C'est ainsi que la grande leçon de la guerre a été de mieux nous faire voir où étaient nos parentés. Beaucoup de choses ont été amenées à la vie, qui jusqu'alors étaient restées mortes. Les froides notions devenaient images, et les constructions vivantes d'images remplaçaient les combinaisons algébriques d'idées dont on avait cru pouvoir se contenter. (GP, *OC1*, VII, p. 119).

C'est par l' image que l'homme touche l'élargissement du sens qui inclut la compassion, le *com-pâtir* (souffrir avec). Ramuz croit fermement à l'intensité de l'émotion inhérente à tout être humain, capable selon lui d'amener au changement :

Intensité de l'émotion en nous, intensité des convictions, des goûts : *prendre parti*, tout est là (même quand on est neutre). Prendre parti intérieurement quand on ne peut pas le faire autrement, et prouver qu'on a pris parti. (GP, OC1, VII, p. 128).

C'est, pour Ramuz, l'avènement du “peuple-poète”, dont la force n'est pas uniquement dans ce qui se dit, mais plus encore, dans ce qui se fait. Ainsi, l'homme nouveau doit contenir “l'homme qu'on était, comme le fruit son noyau” (GP, OC1, VII, p. 120), dans le but de chercher une “façon de penser et une façon de sentir et une hiérarchie particulière des valeurs, donc une façon de s'exprimer et, au total, une façon de vivre” (GP, OC1, VII, p. 121). Pour Ramuz, ce besoin s'est manifesté avec l'arrivée de la guerre. Il s'agit de trouver un juste équilibre entre l'attachement à ses origines et la possibilité de se penser en citoyen du monde : “rester paysan tout en étant pleinement homme” (GP, OC1, VII, p. 120).

Le choix du titre de l'essai *Le Grand Printemps* est une illustration de ce programme : l'image de la fonte des glaces et du renouveau doit exprimer au mieux la situation externe et la réalité interne du moment ; les bouleversements mondiaux que sont la Grande Guerre et la Révolution Russe obligent l'homme à sortir de l'immobilisme :

Deux choses : le printemps et la guerre.

[...] il faudrait commencer par s'abandonner davantage à soi-même — nous qui avons été trop longtemps tenus et contenus et qui ensuite nous sommes nous-mêmes tenus et contenus ; mais le temps de toutes les ruptures est là et de la débâcle de toutes les glaces. (GP, OC1, VII, pp. 132-133).

L'examen de soi est pour Ramuz un acte important. Il doit aider à trouver le sens des proportions, à approcher les êtres humains par le biais des ressemblances et non des différences. Car les hommes ont les mêmes besoins élémentaires et cela est un facteur de rapprochement. Restaurer l'homme primitif, l'homme de tous les temps, signifie pour Ramuz commencer par se connaître soi et compatir au sort des autres. Ce mouvement remet forcément en question la notion de neutralité. Et dans cette perspective, l'image joue un rôle important car elle favorise le processus d'identification avec autrui, en personnalisant et en rendant sensibles des notions abstraites, comme par exemple celle de nation.

2. 1935-37 : la recherche de la grandeur

La guerre est encore présente dans l'essai *Questions* (1935), où Ramuz s'interroge sur l'homme et son avenir mais aussi sur la justification de son œuvre. Il avoue sa tendance à utiliser des images verbales, qui est à la base de son projet littéraire : “ Je suis peintre, mais j'écris ” (Q, OC1, XV, p. 91). Jamais engagé à demi, l'écrivain (soit “ l'écrivain d'imagination ” ou “ le poète ”, selon la terminologie de Ramuz) est quelqu'un qui n'a pas d'existence personnelle : “ Précisément parce qu'il imagine. Il se quitte sans cesse lui-même pour se perdre tout entier dans l'image qui l'occupe ” (Q, OC1, XV, p. 94). Sa responsabilité vis-à-vis de la société est énorme puisqu'il l'interroge et se fait interroger par elle. Mais, il est un questionneur et non un donneur de réponses : “ il n'est poète que précisément parce qu'il est malade, et qu'il n'y a plus de poésie quand tout va bien ” (Q, OC1, XV, p. 96). Ramuz souligne combien cette position est en porte-à-faux avec les attentes de l'époque contemporaine, époque de bouleversement où l'on attend une sorte de panacée susceptible d'alléger les souffrances du monde : “ Or, ce que tout le monde attend, c'est le miracle : une espèce de redressement instantané et général : une résurrection collective. Une universelle guérison des maladies ” (Q, OC1, XV, p. 96)¹.

¹ L'expression est une allusion au roman *La Guérison des maladies* (1917) et au personnage de Marie Grin, qui développe mystérieusement des pouvoirs de guérison.

À cet égard, Ramuz propose une analyse de la société, et plus spécifiquement de l'histoire des idées, selon lui conditionnée par des éléments d'ordre affectif. Il prend l'exemple de l'Allemagne :

Les idées de l'homme viennent à l'homme le plus souvent toutes faites [...] Il exprime par leur moyen ses passions, ses besoins, ses haines, ses craintes ou ses intérêts, non lui-même. Voyez que l'Allemagne est devenue tout entière socialiste en quelques jours à l'automne 1918 et que cette même Allemagne est à l'heure actuelle 90% ' nazi '. (Q, OC1, XV, p. 97).

Une des questions posées par Ramuz est la place de la nature dans l'Histoire. En effet, l'homme, obnubilé par son combat idéologique, néglige souvent à tort les éléments naturels dont, pourtant, il dépend : “ L'hitlérisme est une recherche de la grandeur. Le bolchevisme est une recherche de la grandeur. Le fascisme est une recherche de la grandeur ” (Q, OC1, XV, p. 230), mais la réaction de la nature peut surplomber totalement la grandeur recherchée :

L'homme sans doute peut aller longtemps contre la nature, elle a l'air de se laisser faire, elle se tait, il la croit vaincue, parce qu'elle se tait, il croit l'avoir pliée à ses idéologies ; mais, sous le triomphe apparent de l'homme, c'est elle qui est en train de triompher déjà, parce que voilà la famine, voilà les privations de toute sorte, voilà la guerre politique ou civile, voilà le désordre, voilà de toute part l'impossibilité de vivre (Q, OC1, XV, p. 198).

Ramuz prône, à cet égard, la restructuration complète des idées et des valeurs :

On va tout jeter bas pour redécouvrir la nature humaine, mais c'est *toute* la nature humaine qu'il va s'agir de redécouvrir.

On a procédé au renversement de toutes les valeurs, mais c'est bien quand même *toutes* les valeurs qu'il va s'agir de rétablir à leur vraie place (Q, *OC1*, XV, p. 199).

L'essai de 1937 (*Besoin de Grandeur*) porte sur la Suisse et son besoin de rechercher des nouvelles stratégies pour faire face aux changements du monde de l'après-guerre. L'idée de “grandeur” présente dans le titre est à comprendre dans une acception morale, un sens déjà exploré dans d'autres textes ramuziens. En effet, le pays ne doit pas négliger de se positionner vis-à-vis du monde car la neutralité est une notion creuse :

Notre isolement défensif nous a bien permis de rester neutres, c'est-à-dire de ne pas nous battre ; il ne peut pas faire pourtant qu'il nous mette à l'abri longtemps encore de ces autres grandes batailles qui se sont allumées tout autour de notre territoire (BG, *OC1*, XV, p. 296)

Ramuz constate la remontée de nations qui ont “touché au néant” : “Ils ‘remontent’, ces peuples, ou croient remonter : j'entends la Russie, l'Allemagne, l'Italie. Mais vers quoi et au nom de quoi ? c'est ce qu'on ne voit pas encore” (BG, *OC1*, XV, p. 304).

Les commentaires se resserrent autour de l'Allemagne, dont le cheminement préoccupe l'écrivain :

On doit dire qu'on voit assez mal, pour ne pas parler ici que de l'Allemagne, au nom de quels principes justement elle s'est

‘éveillée’, et ce ne sont sans doute pas les discours de M. Hitler qui nous renseigneront sur ce point. On voit bien qu'elle bouge : on voit très mal, pour le moment le but vers lequel elle tend (BG, *OC1*, XV, p. 306).

Ramuz commence très tôt à s'interroger sur le rôle que joue Adolf Hitler dans la propagande pour le relèvement d'un pays humilié par la défaite de 1918 :

Il y a quelque part un orateur ; il a dit à l'Allemagne : ‘ Debout ! ’ Il est à la fois un acteur et un militaire comme dans un drame de Wagner ; il parle beaucoup en faisant des grands gestes, et l'Allemagne gesticule à son tour. [...] Il commence donc par isoler son pays et il l'oppose par là à tous les autres ; il procède par retranchement et soustraction (BG, *OC1*, XV, p.306).

L'Allemagne qui se réveille est une Allemagne qui croit à elle-même, non à l'Europe, ni à l'humanité. Ramuz se méfie de cette attitude de repli identitaire : “ les spectateurs que nous sommes ne sont-ils pas en droit de se demander si le spectacle qu'elle offre n'a pas sa fin en lui-même, de sorte qu'il va être impossible de laisser s'éteindre les torches et de laisser taire les fanfares sans en découvrir le néant ” (BG, *OC1*, XV, p. 309).

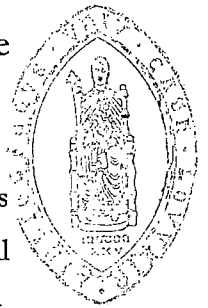
L'écrivain s'interroge quant au rôle de la Suisse : “ Besoin de grandeur, ferons-nous la révolution ? Il y a des choses grandes autour de nous, mais de quel ordre de grandeur ? ” (BG, *OC1*, XV, p. 315). La réponse dépend de l'importance accordée à l'héroïsme : “ peut-être manquons-nous d'imagination dans nos petits pays ; peut-être y cédon-nous trop complètement à l'habitude. L'héroïsme ne nous tente guère : nous aimons mieux notre tranquillité, et donc notre

médiocrité ” (BG, OC1, XV, p. 329). Or, pour Ramuz, c'est l'héroïsme qui pourra sauver l'homme :

L'héroïsme signifie le sacrifice de soi-même à une cause, qui est de toute espèce d'ordres, car il y a l'héroïsme du soldat qui est le sacrifice de lui-même à la patrie, il y a l'héroïsme du poète qui est le sacrifice de lui-même à la poésie [...]. Et maintenant il y a ou il va y avoir le sacrifice de soi-même à son semblable et le sacrifice de l'homme en tant que l'individu à la collectivité humaine (BG, OC1, XV, p. 370).

Ramuz invite donc à un héroïsme de type civique et humanitaire. Il exprime ainsi un besoin, mais regrette de ne pas savoir quel chemin suivre pour atteindre cette grandeur. L'écrivain lance toutefois un appel parce qu'il croit aux changements possibles :

Nous sommes une petite collectivité et même plusieurs petites collectivités rattachées les unes aux autres par une destinée : et il nous faudra périr ensemble ou ensemble rentrer dans la vie (BG, OC1, XV, p. 371).



Le message se veut optimiste. Il faut croire à la recherche de la grandeur d'abord par le biais de l'individu pour atteindre la collectivité. Ramuz remarque à cet égard le danger d'une démarche de crispation identitaire comme celle de l'Allemagne. Il ignore encore que ce processus conduira le monde à la Deuxième Guerre, et pourtant, il y reconnaît déjà les éléments qui compromettent un résultat positif.

En plus, l'héritage chrétien est le moule où se forge la vision du monde de Ramuz. Son milieu le lui indique constamment : “ comme on me le rappelle, je suis né protestant ” (BG, OC1, XV, p. 118). C'est pour cela qu'il assimile la croyance à quelque chose de supérieur à

l'homme et se pose la question de l'échelle de signification des événements :

L'homme n'a de taille que dans la mesure où il peut croire encore à lui-même ; or il ne peut croire à lui-même que quand il croit à l'existence de quelque chose qui le dépasse et le suppose en même temps (BG, OC1, XV, p. 84).

En un mot, la guerre dans les essais de Ramuz est l'élément déclencheur d'une réflexion qui aboutit à la fixation d'une axiologie basée sur des grandeurs civiques et domestiques. Pour le Vaudois, ce moment de crise doit éveiller en chacun l'importance de l'imagination participative (du com-patir) et du désir de revenir aux valeurs essentielles de l'homme, deux voies qui peuvent être poursuivies dans le cadre de la littérature.

Le regard sur l'ensemble de l'œuvre non-romanesque de Ramuz, dégage ainsi un système de valeurs cohérent. Nous avons vu que les idées comme celle que toute grandeur se paye par un sacrifice, le “ sacrifice joyeux des forts ” dont parle Ramuz dans *Le Grand Printemps* (GP, OC1, VII, p. 127), sont propres à un système axiologique que Boltanski et Thévenot rapprochent du monde dit “domestique”¹, c'est-à-dire d'une vision basée sur le concept hiérarchique du lien familial et de la co-responsabilité. Les critiques de l'écrivain sont sévères à l'égard du comportement de la société suisse de l'époque, avec sa fâcheuse tendance à chercher l'enrichissement rapide, qui l'empêche de se rendre compte de la réalité. C'est la critique ramuzienne essentielle envers une vision marchande du monde basée sur l'accumulation des biens matériels. Il condamne

¹ Luc BOLTANSKI, Laurent THÉVENOT, *op.cit.*, cf. *supra*, p. 112.

aussi le dérapage du monde civique, car il constate la dépersonnalisation des êtres et le règne de la force à travers la confiscation du pouvoir, système propre aux régimes totalitaires. Les dérives du national-socialisme d'Adolphe Hitler, dont il a suivi la progression, sont souvent pointées. En ce qui concerne le communisme, il veut comprendre le terrain qui l'a engendré car il est persuadé que le communisme, au moins, pose de vraies questions, mais il reconnaît la faiblesse de ses bases philosophiques.

Il faut remarquer que Ramuz discute de problèmes d'ordre politique sans pour autant y être engagé¹ : “ N’ayant pas été ‘ attaché ’, il se trouve que je ne suis pas détaché. Ni libéral, ni radical, ni bourgeois, ni capitaliste (surtout pas capitaliste) ”, écrit-il dans *Taille de l’Homme* (1933) (TH, OC1, XV, p.10). Son regard sur les sociétés n’est pas celui d’un spécialiste philosophe ou sociologue, mais plutôt celui d’un homme qui se pose des questions d’ordre général. L’écrivain vaudois estime que cette liberté de “ l’honnête homme ”² fait toute la différence, puisque qu’il ne sépare pas la philosophie de sa vie, comme le philosophe pourrait le faire. En effet, dans la simplicité des questions ramuziennes se trouvent les grands défis de l’homme actuel, comme par exemple de savoir comment ne pas retomber dans les fautes de l’histoire :

¹ Francis OLIVIER, dans son article “ Non point centriste, mais central ” (dans Jean-Louis PIERRE (dir.), *C. F. Ramuz 3. D’une histoire à l’Histoire*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1987, pp. 49-139) cite la vision ramuzienne de l’homme comme étant la juxtaposition d’un individu et d’un être et affirme : “ Ramuz n’a discerné aucune politique qui s’occupât du premier en prenant en considération, si peu que ce fût, le second ” (p. 124).

² Cf. *Rem*, OC1, XVIII, p. 290.

Mussolini a ranimé une espérance. Hitler a ranimé une espérance.
Les Soviets, eux aussi, ont ranimé une espérance.
[...] Nous n'avons ni Hitler, ni Mussolini, ni Soviets : est-ce que
nous nous aurons nous-mêmes ? (BG, OC1, XV, p. 365).

Pour conclure, les questions traitées par Ramuz dans ses essais sont, tout aussi bien que les textes en JE, susceptibles de jeter une lumière éclairante sur sa production romanesque. Ainsi la relation entre le local et l'universel et l'appel à la responsabilité individuelle et à la compassion par le biais des images occupent une place importante dans la perspective ramuzienne et rejaillissent dans l'ensemble romanesque.

C. Les fictions non-romanesques : une présence discrète de la guerre

Ramuz s'est beaucoup intéressé aux formes textuelles brèves, dans une large acception du terme, à savoir, des textes de courte taille¹. Ramuz a en effet exploré d'autres genres que le roman ou l'essai, comme par exemple, la chronique. Il ne s'agit pas ici de cataloguer sommairement telle ou telle œuvre ramuzienne, mais d'essayer de traiter aussi des textes brefs qui comportent des allusions à la guerre ou au conflit. On pourrait certes alléguer que le journal lui aussi peut être considéré comme une forme brève, à cause du caractère fragmentaire de l'écriture régulière. Toutefois, on peut aussi, comme nous avons préféré le faire ici, le considérer comme un ensemble, construit au fil des années. Même si Ramuz a interrompu maintes fois l'écriture du journal, l'ensemble de ses pages offre un matériau considérable, dans lequel des thèmes reviennent de manière récurrente et traversent les années tout en rejaillissant également dans d'autres genres.

Certaines formes brèves relevant de la fiction, il est utile de préciser brièvement ce que recouvre cette notion. La fiction est, en littérature, une "création de l'imagination"². Dérivé du latin *fingere* ("feindre") le mot se prête, en lignes générales, à plusieurs significations : invention, mensonge, fabulation. Pour que la fiction

¹ Nous adoptons ici l'acception retenue dans Jean-Louis PIERRE (dir.), *C. F. Ramuz 7. Ramuz et la forme brève*, Paris/Caen, Lettres Modernes-Minard, 2003.

² Paul IMBS, *op. cit.*, entrée "fiction".

soit admise, Jean-Marie Schaeffer considère l'importance d'un cadre rassurant : ce qui est dit, ce qui est montré comme vrai ou faux, doit être assuré par une sorte de commun accord entre le destinataire et le destinataire ; ce dernier doit être conscient du statut de la chose feinte et l'accepter comme telle. Quand le récepteur "joue le jeu" proposé par la fiction, se produit la "feintise ludique partagée", selon les termes de Schaeffer¹. Plusieurs procédés peuvent assurer ce processus : dans le cas du texte littéraire, un simple élément paratextuel, par exemple, peut contribuer à la maintenance du statut fictionnel. Sans un encadrement nécessaire, le récepteur peut être trompé dans sa perception de la feintise, croyant à la véracité de la chose montrée. Sans partage du jeu fictionnel, l'accord ne se fait pas, la fiction échoue et devient un leurre :

La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel.²

La fiction représente en ce sens pour Ramuz un outil précieux dans la sensibilisation du lecteur à diverses questions touchant à l'être humain. Tout d'abord, le statut fictionnel de ses textes donne la liberté nécessaire pour traiter des thèmes qui pourraient heurter le récepteur. Sous le couvert de la fiction, Ramuz communique avec le lecteur, en lui offrant des possibilités de réflexion car il présente un discours qui permet, en même temps, de "gérer notre rapport au réel et de

¹ Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 1999, p. 148.

² *Ibid*, p. 156.

proposer des modèles de remplacement à une réalité non conforme à nos souhaits ”¹.

Cependant, ses œuvres ne se cantonnent pas nécessairement dans les limites de la fiction conventionnelle. En effet, Ramuz joue parfois délibérément avec les genres, mêlant sans vergogne l’invention et le réel. Si les circonstances évoquées sont le fruit d’une recherche approfondie sur des événements réels, les données sont ensuite réappropriées par l’écrivain : il en dispose selon les besoins de son texte. Il est fréquent que certaines de ces informations, comme les noms des villages, ou la date des événements, soient effacées ou remaniées.

Il ne sera pas question dans ce travail de réfléchir aux limites et aux enjeux de la fiction dans l’œuvre ramuzienne, mais plutôt de travailler à l’intérieur de ce champ hybride pour y repérer les éléments relatifs à l’imaginaire du conflit, que celui-ci se nourrisse ou non d’éléments réels. Nous envisageons ce qu’il en est dans les fictions non-romanesques, qui sont minoritaires, avant de nous pencher plus amplement sur la cohérence de l’univers romanesque ramuzien.

¹ Vincent ENGEL, “Fascisme et nazisme : le triomphe d’une fiction ?”, dans Laurence VAN YPERSELE (dir.) *Imaginaires de guerre : l’histoire entre mythe et réalité*, actes du colloque, Louvain-la-Neuve, 3-5 mai 2001, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, coll. “Transversalités” n° 3, 2003.

1. La poésie et la chanson : les aspects émotionnels

Un vétéran prend la parole dans *La Grande Guerre du Soudrebon* (1906), une suite de 29 poèmes inspirés des événements réels de 1847, quand des cantons catholiques et protestants se sont opposés dans une guerre courte et peu meurtrière. Ramuz fait raconter la campagne par le Vaudois Jean-Daniel, âgé de quatre-vingts ans. Dans ces poèmes à caractère narratif, le personnage raconte sa version des faits et commence par attribuer la responsabilité de la guerre aux catholiques, qui auraient voulu n'avoir " la Suisse que pour eux " (GGS, OC1, I, p. 196). L'agression se justifie en tant que réponse à une provocation :

Il s'auraient voulu nous mettre dehors.

Nous on a dit : " Arrêtez là,
on ne veut pas ".

Alors ils ont crié plus fort.

Alors on a aussi crié :

voilà comment ça a été. (GGS, OC1, I, p. 196).

Il s'agit de montrer que les motifs de la guerre sont honorables : l'autre a tort, donc, il faut combattre le mal. De plus, l'autre a des pratiques religieuses considérées comme bizarres : " Il faut bien dire aussi, pour être juste, / qu'ils ont une drôle de religion " (GGS, OC1, I, p. 196), " Il faut penser à cette différence " (GGS, OC1, I, p. 197). C'est ce que les historiens contemporains ont défini comme la

“culture de guerre”¹, c’est-à-dire les éléments qui amènent au consentement collectif à la violence, que Ramuz exprime ici.

Une fois le combat justifié, les soldats s’engagent dans la lutte. Le colonel rappelle qu’ils se battent au nom du pays : “ Canonniers, attention !/Vous savez ce que le pays attend de vous./Vous ferez votre devoir jusqu’au bout./Vive la Confédération ! ” (GGS, OC1, I, p. 202). Il faut lutter contre ceux qui veulent faire tort au pays. Tous se sentent concernés par cette obligation civique :

N’est-ce pas nous qui avions raison ?
Est-ce que n’était pas leur faute
aux Fribourgeois ?
La guerre, on ne la voulait pas,
nous autres. (GGS, OC1, I, p. 208).

Mais, soixante ans après, le vieux Jean-Daniel témoigne de sa tristesse à l’égard de cet affrontement. Malgré sa fierté d’avoir vaincu, il conclut : “ On n’est pas plus riche de s’être battu ” (GGS, OC1, I, p. 216). L’après-guerre ne réserve donc aucune joie à ceux qui se sont battus, aucun surplus ni matériel ni symbolique. C’est la lassitude qui semble l’emporter chez l’ancien combattant.

Ramuz a certes tenu à parler de la guerre sans jamais avoir combattu, mais il a exploré tous les aspects affectifs relatifs à la guerre avec conscience et engagement. En 1914, il écrit *Chansons*, un petit recueil où apparaissent cinq chansons portant sur différents moments de la guerre. La première, intitulée *Chanson des Vaudois*, raconte la

¹ Annette BECKER et Stéphane AUDOUIN-ROUZEAU, 14-18, *Retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000.

préparation des soldats qui partent à la défense du pays et qui se trouvent dans l'attente d'une confrontation :

Alouette, monte vite
voir si l'ennemi viendrait ;
nous, on a bourré nos pipes,
c'est vous dire qu'on est prêts. (GGS, OC1, I, p. 324).

On remarque l'appropriation (nos pipes) et la gullivérisation¹ du phénomène de l'agression militaire (les canons chargés deviennent des pipes). Ce processus relève d'une minimisation sécurisante à l'égard de la violence évoquée.

Une autre chanson, *Chanson de guerre*, représente l'espoir de la victoire et du retour au foyer des soldats en combat. La souffrance est oubliée, la joie l'emporte. Les gens fêtent l'arrivée de leurs fils et maris. Les combattants sont fiers d'avoir accompli leur mission, mais l'aspect individuel et personnalisé prend les devants à l'égard des idéaux théoriques qui ont présidé au combat :

Elles nous avaient bien dit :
“ Rapportez-nous la victoire ! ”
Mais ce qu'il y a au bout
est encor plus de leur goût ! (GGS, OC1, I, p. 331).

La troisième chanson, *Les filles qui restent*, montre une fois de plus le visage individualisé, personnalisé de la guerre, car il porte sur l'angoisse de ceux qui voient partir leurs proches. C'est la plainte des femmes qui sont restées veuves : “ Ils sont partis, ils ont été bien loin de nous, ils ne reviendront pas de longtemps ” (GGS, OC1, I, p. 333).

¹ Gilbert DURAND, *op.cit.*, p. 239-243.

Plus loin, *Chanson devant la guérite* est le chant d'un soldat qui éprouve le manque de sa famille et de son amour. Angoissé et affaibli émotionnellement par les conditions habituelles d'une campagne de guerre, il se demande si ceux qui sont restés ne l'ont pas oublié :

est-ce qu'ils pensent à moi ?
Ça ranimerait quand même,
ça serait bon par ce froid. (GGS, *OC1*, I, p. 335).

Le dernier chant est *L'ami tué*, qui exprime la douleur d'un soldat devant le corps gisant de son collègue de campagne. Le soldat se sent responsable de la mort de son camarade qui était placé sur la ligne de front :

Cependant, ne le pleurez point :
c'est nous qui en avons besoin,
c'est en nous le deuil et en nous le vide. (GGS, *OC1*, I, p. 339).

Dans chacun des textes cités, Ramuz cède donc la parole aux personnages pour exprimer les émotions multiples causées par une guerre. Il choisit la focalisation interne, qui permet une meilleure exploitation de l'affect, ici traité en crescendo, mais il se garde bien de décrire ce que lui-même n'a pas vu : il évoque l'avant ou l'après-guerre, ou l'attente du soldat, jamais la bataille elle-même.

2. La nouvelle : les transitions

Ramuz s'est intéressé aux formes textuelles brèves de la fiction. Il les appelle "histoires", "croquis", "nouvelles" ou tout simplement "morceaux". La guerre apparaît peu de façon explicite. Toutefois, ces textes témoignent d'un sens de la transition qui n'est pas sans rapport avec le caractère bouleversant de la guerre dans l'imaginaire de l'auteur.

Publiée en 1905 dans la revue parisienne *Les Essais*, la nouvelle *Le Temps du grand Napoléon* raconte l'aventure d'Isaac Henchoz, qui s'engage dans les troupes napoléoniennes¹ et part en mission en 1804. Blessé lors de la bataille d'Austerlitz, où il perd une de ses jambes, il revient dans son pays natal. Il finit par apprendre le métier de cordonnier. Durant toute sa vie, il gardera une vision idéalisée de la guerre et de Napoléon : "Allez, [...] c'était une belle bataille" (OC2, IV, p. 152). La guerre a donc imposé une métamorphose au personnage ; elle apparaît comme le moment-clé dans la destinée du héros, la transition majeure qui a déterminé son identité. Cependant, le protagoniste reste englué dans une vision unilatéralement positive de

¹ Cf. la remarque de Céline CERNY, dans OC2, IV, p. 143. À cette période, la Suisse était tenue de fournir des soldats pour intégrer les troupes napoléoniennes. En effet, pour contrôler la situation de guerre civile entamée en Suisse dans les années qui ont suivi la proclamation de la République helvétique de 1798, Napoléon Bonaparte décrète en mars 1803 l'Acte de Médiation, valable pendant dix ans, soumettant ainsi la Suisse au protectorat français. Même si, parmi d'autres résolutions, l'Acte reconnaît la neutralité helvétique, le pays est sommé d'envoyer des nombreux soldats pour les campagnes de guerres de Bonaparte, dont la Bataille d'Austerlitz.

ce qui fut la violence profonde et n'a aucune conscience de la perte subie. La mort n'est pas assumée mais niée. Ramuz met donc en scène un contre-exemple, qui est une image de figement de l'individu.

Miniaturisée, la guerre figure aussi dans *Querelle entre les gens d'Audeyres et ceux de Randogne-d'en-Haut*, partie intégrante de *Nouvelles et Morceaux* (NM, OC3, III), mais elle porte cette fois sur l'aspect collectif de l'expérience de guerre. Un passage indique l'intérêt que Ramuz porte à l'origine des conflits, en vue de comprendre le mécanisme de la formation des dissensions au sein des communautés :

Souvent, dans les pays, il y a de ces rivalités de communes et de ces conflits d'intérêts ; aussi, dans le train ordinaire, plus les villages sont voisins, plus aussi ils sont ennemis ; et bientôt ces querelles, de l'ensemble des citoyens, descendent aux particuliers ; on se venge entre individus du mal fait par tous à la fois ; peu à peu les haines vont s'envenimant et se multiplient. (NM, OC3, III, p. 271).

Ramuz propose l'examen à la loupe de la dynamique sociale du groupe qui déclenche l'affrontement, et il s'intéresse donc par la première fois de manière explicite au fonctionnement de la collectivité. Le choix des petits espaces, plus vulnérables face aux événements imprévisibles, facilite ce type de mise en intrigue : les données inchoatives du récit sont clairement circonscrites. On peut dès lors observer que ce texte est porteur de caractéristiques qui se retrouveront amplifiées dans les romans : ceux-ci permettront en effet, par la mise en œuvre de microcosmes, de concilier le particulier et l'universel, et de faire entendre des voix singulières tout en faisant percevoir au lecteur que ce qui se trame n'échappe pas à un sens plus global.

Le texte montre donc que l'intérêt de Ramuz s'est rapproché des questions liées à l'identité collective. Suite à cela, l'écrivain va s'orienter vers un nouveau type de sujet romanesque, centré sur les collectivités et non plus nécessairement sur des destinées individuelles. Pour ce faire, il lui faudra opérer un geste de transition, dont le récit *Adieu à beaucoup de personnages* (1914) porte la trace. Le premier texte éponyme de ce recueil apparaît comme une forme de remise en cause de sa manière initiale de concevoir le roman. Le récit est une sorte de théâtralisation du moment où l'auteur définit ses nouveaux choix. Dans ce texte bref, Ramuz parle directement aux personnages de ses débuts, dont la présence l'accompagne dans sa vie. C'est ainsi que le romancier est à la mesure de s'adresser à des personnages comme Aline, Samuel Belet ou Jean-Luc : “ Vous tous, je vous quitte, et vous me quittez, vous engageant tous ensemble dans une direction, moi dans l'autre, et ainsi la distance s'accroîtra sans cesse entre nous ” (Adieu, *Rom*, I, p. 1501).

Ce texte apparaît dès lors comme une scène fondatrice que Ramuz se crée, et qui révèle le changement de cap opéré. La mort de ces personnages signifie la possibilité de renaissance ; elle met en œuvre un processus de deuil qui permet à l'écrivain un nouveau départ et la reconstruction de son œuvre : “ De même que vous êtes morts quand il a fallu, de même j'ai appris qu'il faut que je meure à moi-même, non point me reniant, mais m'oubliant sans cesse, consentant à finir pour me recommencer ” (Adieu, *Rom*, I, p. 1501). L'espoir est celui d'attendre un degré supérieur de sagesse par une régénération de l'œuvre et de soi :

Mais peut-être qu'ainsi, de mort en mort nouvelle, de résurrection en résurrection, arriverai-je une fois au lieu supérieur, d'où tout se découvre et où la raison de tout s'aperçoit.

[...] L'espace sera supprimé, il n'y aura plus des distances ; ceux-là mêmes que j'ai quittés, parce que je les aurai quittés, seront tout près de moi.

[...] Et la mort n'apparaîtrait plus que comme une naissance à rebours. (Adieu, *Rom*, I, pp. 1501-1502).

3. Le théâtre : l'accent mythique

L'Histoire du Soldat (1920) a été jouée par la première fois en 1918 et est le résultat d'un travail avec Igor Stravinsky. La pièce, qui représente une réécriture du mythe de Faust, est inspirée des histoires populaires russes. Mais Ramuz a voulu supprimer toute référence trop explicite à ces légendes. Le contexte mondial exerce sur lui à cette époque une forte influence, avec la Grande Guerre et la Révolution Russe ; c'est à elles qu'il entend donner un écho par la mise en scène d'un personnage de soldat et une intrigue qui montre l'impuissance des hommes à changer le cours des choses.

Le soldat Joseph rentre dans son pays après sa mission et rencontre un petit vieillard qui lui propose d'échanger son violon contre un livre qui prédit l'avenir. Sans savoir qu'il s'agit du diable, Joseph se laisse convaincre par les promesses de richesse. Cette sorte de pacte est la marque du mythe de Faust. Joseph désire la connaissance et la richesse au détriment de la joie simple. Mais il perd sa fiancée et ses amis ne le reconnaissent plus. Après avoir récupéré son instrument en jouant aux cartes, il arrive à affaiblir la puissance du diable. Grâce à sa musique, Joseph parvient à guérir une princesse, qu'il épouse. C'est sa volonté de revenir au pays natal qui expose Joseph aux pouvoirs du diable. Ce dernier l'emmène en enfer puisque "on ne peut pas être à la fois qui on est et qui on était" (HS, OC1, VIII, p. 381).

La pièce comprend quatre personnages : la princesse (il s'agit d'un rôle muet) et le lecteur s'ajoutent au diable et au soldat. Ce dernier s'exprime de façon laconique. Ses sentiments et pensées sont dévoilés par le personnage du lecteur, qui agit pendant toute la pièce. La figure du lecteur organise et conduit l'histoire, mais revêt aussi une fonction expressive :

Satan ! Satan ! Tu m'as volé,
comment faire pour s'échapper ?
Comment faire ? comment faire ? est-ce que c'est dans le livre ça ?
et il l'a ouvert encore une fois,
l'a ouvert, l'a repoussé ;
Satan ! Satan ! tu m'as volé ! (HS, *OC1*, VIII, p. 360).

Le lecteur parfois s'adresse au soldat de façon impérative : “ Hardi ! vas-y quand même ! saute-lui dessus, casse-lui les reins ! ” (HS, *OC1*, VIII, p. 372) ; il prend la parole aussi pour conseiller le soldat : “ Débarrasse-toi de cet argent, tu es sauvé. Joue aux cartes avec lui : il va te le gagner ” (HS, *OC1*, VIII, p. 373). Les didascalies révèlent l'interaction entre ces deux personnages : “ Le soldat lève la tête et regarde le lecteur ” (HS, *OC1*, VIII, p.373). Mais la complicité entre le lecteur et le soldat n'est pas suffisante pour contrer les ruses du diable qui, à la dernière scène, marche de façon triomphale.

L'image victorieuse du diable permet ici d'exprimer le tourment d'une époque qui souffre encore des suites de la Grande Guerre et s'avère pessimiste vis-à-vis de son avenir. Le mal continue à soumettre l'homme à ses volontés et semble remporter la victoire : la tranquillité de l'avant-guerre est résolument perdue. Cette vision du monde s'impose en prenant une allure universelle : dans l'*Histoire du*

Soldat, même si le texte a une base légendaire, c'est de l'être humain de tout temps qu'il s'agit, puisqu'il est question d'une critique grinçante de la société, qui préfère choisir le bonheur immédiat en détriment des valeurs essentielles à son épanouissement comme, par exemple, l'art.

La problématique du retour du soldat est aussi au centre de l'œuvre : l'angoisse de l'impossibilité de revenir à son état précédant est amplifiée par les sensations de décalage provoquées par des rythmes saccadés comme le tango, le jazz ou le ragtime (le “ temps en lambeaux ”, dans une traduction littérale). Contrairement au processus de personnalisation auquel Ramuz recourt pour les chansons, dans le théâtre, il opte pour une tonalité mythique, universalisante. On voit ici les deux tendances entre lesquelles oscille son projet littéraire. Quoi qu'il en soit, chacun de ces textes porte la marque indélébile de la guerre. Mais une fois de plus, aucun combat ne fait partie de l'intrigue : c'est le retour de guerre qui est visé, et la nostalgie du pays, non les affrontements eux-mêmes.

À ce stade du parcours des textes ramuziens, il apparaît clairement que l'auteur écrit toujours sur fond de guerre, soit qu'il en relate les marques dans ses écrits personnels, soit qu'il s'interroge sur ses aspects axiologiques dans ses essais, soit qu'elle apparaisse à l'arrière-plan de ses fictions non-romanesques. À aucun moment, les conflits armés ne prennent le devant de la scène, mais ils imprègnent les textes en profondeur, au point que Ramuz en vient à justifier cette omniprésence latente comme une loi même du vivant : le conflit est au cœur même de la nature, l'humain n'y faisant pas exception.

Cependant, s'il est profondément interpellé par les événements mondiaux, et intimement solidaire des victimes qui souffrent des atrocités commises, Ramuz n'est guère un témoin de premier plan, et il ne met pas en scène les violences guerrières elles-mêmes : c'est l'avant ou l'après-guerre, ou l'autre côté de la frontière, qui constituent ce dont il peut parler. Son expérience vécue elle-même ne peut se situer que sur le plan des conséquences indirectes de la guerre qui se déroule ailleurs.

Cantonnée dans l'imaginaire, la perception du phénomène conflictuel va dès lors s'y développer avec d'autant plus de force : Ramuz va entrer dans un mode de pensée analogique, qui va mettre en relation les manifestations les plus microcosmiques avec un macrocosme qui s'étend à l'univers du vivant. C'est son œuvre

romanesque qui lui permettra clairement le déploiement de cette vision. Aussi nous attacherons-nous à présent à l'observation de cet ensemble de textes dans lesquels, sans nécessairement évoquer la guerre en elle-même, Ramuz va exprimer son imaginaire du conflit.

II. L'UNIVERS ROMANESQUE :
LE DEPLOIEMENT PROBLEMATIQUE
D'UN IMAGINAIRE DU CONFLIT

C'est dans le roman que Ramuz peut explorer les multiples possibilités qu'offre le travail de l'imagination. Il peut donner libre cours à son imagination, tout en créant des communautés et des espaces qui sont basés à leur tour sur un espace réel que Ramuz connaît bien. Ainsi, le roman lui offre la liberté de placer ses communautés dans un espace quelconque, ajoutant à souhait des références historiques et/ou topographiques modifiées elles aussi selon les besoins qu'il juge importants.

Cette démarche présente plusieurs atouts. Malgré l'importance capitale que donne Ramuz à la connaissance du milieu de proximité, il n'aspire pas moins à une identification de la part du lecteur grâce aux valeurs universelles présentes dans son œuvre. De prime abord, cette question paraît simple, mais elle revêt un rôle important dans la structuration de l'œuvre ramuzienne. Si, d'un côté, une œuvre puise ses références dans un milieu apparemment restreint et spécifique, comme c'est le cas des paysages valaisans, vaudois ou savoyards, elle risque d'être peu ou mal comprise par un lecteur qui ne connaît pas

ces réalités géographiques. D'un autre côté, une œuvre qui ne présente pas d'ancrage par souci de généralité risque de ne pas atteindre son objectif. Ramuz sait que situer ses romans dans des décors qui lui sont étrangers pourrait trahir son authenticité. La solution trouvée se situe entre deux tendances. Les références topographiques sont utilisées, mais brouillées dans certains cas de figure : une lecture plus attentive peut révéler l'endroit de référence, mais peut aussi indiquer les lieux où les pistes ont été volontairement modifiées. En ce qui concerne les données historiques, l'intrigue peut se situer à l'époque contemporaine de l'écriture ou être repoussée dans le temps. Parfois nommées clairement, les références historiques ou topographiques peuvent être aussi seulement évoquées. On peut trouver dès lors des références explicites à des villes comme Lausanne dans *La Guerre aux Papiers* ou Paris dans *Vie de Samuel Belet*, mais aussi des références à des événements historiques comme la Commune de Paris dans le même roman, la guerre d'Espagne dans *Si le Soleil ne revenait pas* et à la Grande Guerre, dans *Les Signes parmi nous*. Pour ce qui est des références brouillées, les noms de villes peuvent être aussi changés comme dans *La Guerre dans le Haut-Pays*. Pour ce qui est des références implicites, les occurrences sont nombreuses. Pour n'en citer qu'une, l'épidémie de grippe espagnole qui a ravagé l'Europe vers 1918 dans *Les Signes parmi nous*.

De cette façon, l'œuvre de Ramuz interpelle par un mouvement constant entre les libertés prises par l'imagination de l'artiste et un ancrage dans un espace-temps précis. Le jeu peut être pleinement exploitable dans le roman. Le souci de l'écrivain n'est pas seulement celui de la création, mais il souhaite aussi provoquer l'imagination du

lecteur, en éveillant sa sensibilité affaiblie par les soucis quotidiens de la vie moderne, en attirant son attention et en l'invitant à la réflexion.

Ainsi, la production romanesque de Ramuz offre une caractéristique marquante, qui est son ancrage dans l'espace montagnard. À première vue, cet élément ne prédispose pas nécessairement à la mise en œuvre d'un imaginaire du conflit. Cependant, l'organisation spatiale de l'espace romanesque traduit, sur le plan des structures imaginaires convoquées, une bipolarisation fondamentale, qui n'est pas sans rapport avec la conception que l'auteur se fait de la loi de l' "*agôn*", qui régit le règne naturel. Plus qu'un motif stratégique, l' "*agôn* " narratif est, comme nous le verrons, au cœur du processus d'élaboration des textes ramuziens.

A. Une structure duelle

L'espace dans le roman ramuzien est organisé selon une structure bipolaire. Les concepts de verticalité (haut/bas), horizontalité (gauche/droite, est/ouest) et de profondeur (devant/derrière, plus loin/plus proche) sont pleinement exploités, dans un espace varié, qui alterne la montagne et la plaine, la pente et le col. Le paysage est largement inspiré du paysage suisse, et Ramuz semble marquer ses romans de la présence d'antagonismes. À ce titre, il est important de souligner que cette inspiration de la topographie suisse ne représente pas un parti-pris de régionalisme¹. Le choix de Ramuz correspond à des critères imposés par son projet littéraire. Autrement dit, ce n'est pas la montagne ou le lac réels qui ont dirigé l'œuvre ramuzienne vers ce qu'elle est, mais ils ont exercé un rôle important en fournissant à l'écrivain des formes essentielles de son imaginaire. Comme le dit Michel Dentan, "il faut bien voir que verticalité, regard plongeant ou dominateur, ne sont pas des thèmes imposés à Ramuz par la configuration d'un pays qui est le sien, mais que plutôt cette thématique ramuzienne s'est trouvée un objet (montagnes du Valais ou coteaux du Léman) qui lui convenait"².

Ainsi, il est fréquent de voir dans les récits ramuziens la confrontation entre l'exigu et l'étendu, l'extrêmement haut de la crête et la profondeur du gouffre. De ce fait, la perception des espaces

¹ Daniel MAGETTI, "Ramuz et le régionalisme" dans : Jean-Louis PIERRE (dir), *C. F. Ramuz 6. op. cit.*, pp. 77-92.

² Michel DENTAN, *C. F. Ramuz : l'espace de la création*, Boudry- Neuchâtel, La Baconnière, 1974, p. 57.

s'opère elle-même dans des conditions contrastées. Ainsi, le vaste pays décrit dans *La Séparation des races* est facilement saisi par un simple regard lorsque le locuteur se trouve situé sur un sommet, comme par exemple dans le passage “ Enfin l'œil a trouvé sa pleine liberté. Là où il faut au pied des heures, un seul mouvement lui suffit ” (SR, *Rom*, II, p. 97). Par contraste, lorsque l'observateur est dans la vallée, son œil s'avère un instrument insuffisant pour appréhender le paysage : “ On voit seulement les hautes pentes noires qui se dressent, moussues de taillis, barbues de sapins, tachées de gris de place en place par l'affleurement de roches [...] ; coupées par des gorges [...] ; mais on a beau renverser la tête, on ne voit pas autre chose ” (SLS, *Rom*, II, pp. 1190-1191).

Dans les romans ramuziens, il est moins question de décrire un espace stable et paisible qu'un espace dynamique et en constante mouvance. Si stabilité il y a, elle est temporaire et précède un changement. De cette manière, la description de l'espace connote une atmosphère particulière, qui interagit avec les personnages. Par exemple, les changements dans l'espace sont l'élément déclencheur du conflit dans *Présence de la mort* : le réchauffement de la planète est la cause d'une dégradation climatique ; l'instinct de survie suscite des conflits entre les communautés villageoises ; une ambiance de guerre civile s'installe ainsi peu à peu. Dans *La Séparation des races*, l'accaparement d'un pâturage fertile est l'argument utilisé pour donner libre cours à une soif de vengeance envers la bourgade voisine. Le récit se constitue ainsi dans la bipolarité, d'emblée connotée dans le titre du roman.

La nature présentée par Ramuz est loin d'être paisible. Elle présente des traces de déchirures. Il note constamment la présence de la fissure, qui indique une nature qui souffre : le ciel est " déchiré ", les montagnes sont, à leur échelle, des lieux de séparation. Les bâtiments présentent également des lézardes car le manque d'unité concerne tant la nature que les choses. Dans *Le Règne de l'Esprit Malin*, le clocher de l'église transperce le brouillard qui couvre le village : " Un linge de brouillard avait été jeté dessus, et le linge recouvrait tout, à l'exception du clocher qui en sortait par une déchirure " (REM, *Rom*, I, p. 1031). La comparaison du ciel avec le tissu déchiré est constante dans les romans, comme dans *Si le soleil ne revenait pas* : " on voyait cette lueur monter, descendre, paraître, disparaître, comme un lambeau d'étoffe déteinte " (SLS, *Rom*, II, pp. 1185-1186). Par cet aspect non-unitaire, l'espace ramuzien n'est pas étranger à l'imaginaire du conflit.

1. Les contrastes perceptifs

Tantôt c'est le narrateur qui regarde et qui donne ses impressions, tantôt la description est mise sur le compte d'un ou de plusieurs personnages. L'indéfinition ou l'alternance de celui qui regarde est de mise.

La description faite par un personnage obéit à une séquence. À titre d'exemple, on peut mentionner la description de ce que voit l'ancien soldat Borchat dans le début de *La Guerre aux papiers*. Le personnage Borchat, en rentrant chez lui, s'arrête à mi-chemin et se livre à ses pensées, en même temps qu'il regarde le pays. Sa position est privilégiée, le personnage est en mesure d'embrasser un vaste paysage :

Puis, tout en repliant son mouchoir, il s'est mis à regarder autour de lui ; il distinguait seulement qu'il faisait triste, ce jour-là, dans le ciel comme sur la terre.

[...] d'ici, en temps ordinaire, on a une grande vue au loin sur le pays, parce qu'on est haut perché. (GAP, *Rom*, II p. 1308).

Une pause dans le récit s'opère donc pour donner place à la description de l'espace. Des verbes de perception comme "regardait", "voyait", introduisent les considérations sur le triste paysage d'hiver. Mais l'utilisation des constructions verbales proches du paraître, comme "on aurait dit" ou "il parût" (sic), révèlent que l'apparente tranquillité cache quelque chose : on apprendra ensuite que le mécontentement fermente dans les villages. Ce passage a donc une

motivation précise dans le récit : il donne des informations générales sur l'espace où commence l'histoire et prépare la suite des événements.

C'est à travers le filtre d'un regard subjectif que l'ambiance de guerre est traduite dans *La Guerre dans le Haut-Pays*. La description de ce que voit Félicie est motivée par la nécessité de montrer le mouvement interne des troupes lors de la préparation de la guerre. Le choix d'un personnage féminin qui cherche désespérément son amoureux accentue le caractère hallucinant de la guerre : “ ce furent cent poitrines rauques d'hommes qu'elle put à peine voir, bien qu'ils l'eussent presque frôlée. Ils haletaient d'avoir longtemps couru ; leurs souffles oppressés couvraient jusqu'au bruit de leurs pas ; ils passèrent tout à côté d'elle ” (GHP, *Rom*, I, p. 966). Le début de la description du lieu d'une probable attaque est marqué par une suspension du récit : “ Elle avait fait halte et elle tâchait de mettre en ordre ses pensées. Elle n'eut pas besoin de réfléchir longtemps. Ces lumières devant elle, c'était la Tine : là est la porte de la vallée, là devait se faire l'attaque, là elle devait maintenant passer ” (GHP, *Rom*, I, p. 967). La description recourt à un lexique qui indique que l'oppression n'est pas seulement due aux contraintes de la situation belliqueuse, mais aussi à l'exiguïté de l'espace qui restreint le mouvement des hommes :

C'est un dernier étranglement, [...] avant le brusque saut que fait le terrain vers la plaine : ainsi nos vallées sont fermées, au lieu même qu'elles débouchent. Il y avait deux rocs affrontés, et, en deçà, quelques maisons. [...] ils avaient aménagé entre elles des espèces de barricades [...].

Des grands feux étaient allumés, les hommes se tenaient autour. [...] On voyait qu'on fondait des balles. [...] D'autres couraient ça et là. [...] Tout cela s'accumulait et s'agitait dans un étroit espace de pas de cinquante mètres de large, tandis que tout autour c'était le silence et la nuit. (GHP, *Rom*, I, p. 967).

Lorsque l'espace décrit est saisi par un personnage intradiégétique, le résultat de la perception est limité. La description de l'espace perçu peut présenter un aspect fragmenté et Ramuz peut se servir de ces limitations dans le but d'accroître une impression particulière. Par exemple, la fonction du narrateur personnage dans *Présence de la mort* permet, au début, de ne voir qu'une apparente tranquillité, contrastant avec les rumeurs d'une fin prochaine :

Me tenir bien serré à ma table : ne mettre ici que ce qu'on voit.

Ce qu'on voit, ce matin, c'est que, comme toujours, le lac est à peu près complètement caché derrière l'étagé plat de la côte où on est, et la montagne aussi est presque complètement cachée par les arbres. On ne met ici que ce qu'on voit ; on voit seulement que c'est beau ; tout est tranquille. (PM, *Rom*, II, p. 20).

En précisant l'étroitesse de ce qu'il voit, le narrateur de *Présence de la mort* accentue les contrastes et ne fait qu'amplifier la séparation entre les différents plans du décor.

Parfois l'ouïe s'ajoute au regard pour la compréhension de la réalité. Dans *Les Signes parmi nous*, si les signes visuels indiquent la tranquillité, un danger peut être perçu à travers des signes purement auditifs qui, dans l'imaginaire, s'expriment par des éléments spatiaux :

Ils regardèrent tous les deux ; ils virent seulement que le ciel avait baissé encore au flanc du mont, gagnant insensiblement vers en bas, comme fait le niveau de l'eau dans un bassin de fontaine qu'on vide.

Et ils ne virent rien de plus, mais, si on ne voyait rien, on entendait. C'était à présent comme s'ils regardaient avec les oreilles, à cause de ce grand cri qui occupa une place dans l'espace, l'occupa un peu de temps, ne l'occupa plus. (SPN, *Rom*, I, pp. 1284-1285).

Selon Michel Dentan, les choses accèdent à l'existence au moment même où elles sont repérées par l'ouïe ou par la vision : “ pour que, dans l'univers ramuzien, les choses existent, il faut qu'elles soient liées à un acte, celui de voir ou celui d'entendre, un acte à recommencer pour chacune d'elles, pour chacune de leurs qualités ”¹. La description alors a recours aux impressions visuelles, mais aussi auditives. Ce procédé sert à montrer les limitations du regard, mais aussi à accroître les signes sensibles de tension.

Dans *Présence de la mort*, ce que voit le narrateur personnage contraste avec un chaos invisible mais perceptible et localisable ailleurs. Petit à petit, la description se précise. C'est ce que constate le narrateur : “ Il fallait pousser jusqu'à une assez grande distance dans la direction de la ville ; c'était à la bifurcation de deux routes [...]. Là, se dressait une barricade faite de fragments de passerelles en fer et de poutrelles jetés en tas ” (PM, *Rom*, II p. 51). Plus loin, dans la ville, ce sont les troupes qui se forment mais le regard ne peut pas tout saisir : “ Mais à présent, c'est une troupe d'hommes qui s'avance [...]. Les bras qui se lèvent sont rendus plus épais par la fumée qui pend après.

¹ *Ibid*, p. 38.

[...] On ne voit plus bien rien, on ne sait plus bien rien ” (PM, *Rom*, II p. 52). Ce sera par le biais de l’audition que des informations nouvelles vont arriver pour compléter la description de l’ambiance chaotique :

On entendait des coups de revolver. Dans un coin, un accordéon continue à aller son train par une espèce d’obstination, comme quand une mécanique est remontée. [...] Une grande détonation vint encore remplir l’espace, ne l’ébranlant que peu à peu et mollement, mais la secousse vous arriva ensuite par en dessous d’autant plus forte. (PM, *Rom*, II, pp. 53-54).

Comme le souligne Michel Dentan, l’impression de fragmentation découle du fait que “les divers éléments du tableau sont moins liés entre eux que chacun d’eux n’est lié au narrateur”¹ ; la compréhension de la situation se forme donc par étapes, c’est-à-dire, au fur et à mesure que le personnage ou le narrateur saisit les événements. Voir et entendre jouent complémentirement dans la description de l’espace ramuzien, en exerçant la fonction cruciale dans la composition de la description.

L’association des sens auditif et visuel confirme encore une fois la dualité et le contraste, et démontre qu’il ne faut pas se fier exclusivement à ce qu’on voit dans l’environnement immédiat. Par exemple, la perception d’un endroit calme et sans conflit peut s’avérer troublante lorsqu’on apprend que l’espace environnant, que l’on ne voit pas, n’est qu’angoisse et agitation.

¹ *Ibid*, p. 39.

2. Hauteur, distance, luminosité

De toute évidence, la bipolarisation de l'espace est un élément marquant de la structuration des espaces ramuziens, quelques figures antinomiques y apparaissant plus fréquemment que d'autres ; nous les soulignerons ici.

L'opposition entre le haut et le bas s'avèrent la plus récurrente et elle se trouve associée à la question du regard. Selon Michel Dentan, la thématique du regard qui soutient l'œuvre de Ramuz est à l'origine de l'espace opposant le haut et le bas : “ Si l'on admet comme fondamentale, chez Ramuz, une telle thématique du regard, il n'est pas étonnant que l'imagination ramuzienne en soit venue à créer un univers de la verticalité, un univers où le haut et le bas soient très fortement soulignés ”¹. Dentan observe que le schéma de la verticalité est esquissé dans les premières œuvres de Ramuz, pour se développer après 1919 dans certains romans comme *La Séparation des races*, *La Grande Peur dans la montagne*, *Farinet* ou *Derborence*.



On voit dès lors que l'imagination ramuzienne s'impose à la perception du paysage et commande quels traits ou caractères sont à souligner. Les images qui en résultent sont, selon l'expression de Gaston Bachelard, des “ sublimations des archétypes plutôt que des reproductions de la réalité ”². Cette analyse est éclairante pour comprendre la profondeur symbolique de l'expression de la

¹ *Ibid*, p. 55.

² Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 2004, p. 10.

thématique du conflit. La figuration d'une nature hostile à travers la présence de matières dures ou au contraire d'une mollesse susceptible d'absorber et d'ingurgiter est une tentative d'explication apportée aux sensations d'hostilité qui dépassent l'entendement. Cette figuration répond aussi à une volonté de donner à l'angoisse une dimension tangible en la localisant dans le paysage.

En ce sens, *La Guerre dans le Haut Pays* est un des romans antérieurs à 1919 qui reposent sur la dimension verticale de l'espace. La distinction est faite entre les gens du Haut-Pays, plus traditionnels et hostiles aux changements, et les gens d'En Bas, plus sensibles aux nouvelles idées venues de France. La tendance à l'ouverture de la communauté d'En Bas, selon le narrateur (un personnage qui semble être originaire du Haut-Pays), est associée à la topographie : “ la douceur de l'air et le vin de leurs vignes ont rendu les gens plus enclins à s'éprendre des nouveautés ” (GHP, *Rom*, I, p. 845). Autant que l'esprit moins clément de ceux d'En Haut est associé à la région reculée qu'ils habitent :

C'est une race âpre et dure, comme le sol d'où elle sort, que cette race de là-haut. Plus patients que souples et moins vifs que têtus, ils se méfiaient des vagues idées par quoi on voulait remplacer chez eux leurs convictions de toujours. [...] Nous, on a la foi ; ça nous suffit. Continuons donc de faire comme on a toujours fait. (GHP, *Rom*, I, p. 846).

Dans ce contexte, on comprend que la hauteur constitue un endroit sécurisé parce que pur, peu propice au métissage, d'où semblent provenir les problèmes.

On aurait tort cependant de croire que les hauteurs sont toujours des lieux préservés. Le contraire s'observe en effet dans *La Grande peur dans la montagne* ; la menace, venant des hauts pâturages, d'une maladie contagieuse qui affecte hommes et bêtes sème l'angoisse dans le village : “ là s'est marqué le changement qui était survenu, là se marque la séparation qui était maintenant entre ceux de là-haut et nous ” (GPM, *Rom*, II p. 469). Vingt ans après le premier ravage, le mal mystérieux continue à hanter les villageois, les faisant croire à une malédiction imposée par la montagne à ses arrivants. Pour préserver le village, une grande partie de la population soutient l'utilisation de tous les moyens, même les plus violents, pour éviter la propagation de l'infection. Le mot d'ordre est dès lors la ségrégation : ceux qui sont restés dans les pâturages sont stigmatisés par le malheur qu'apporte la maladie des bêtes :

— S'il y avait la maladie ailleurs, [...] la chose s'expliquerait. Mais il n'y a que Sasseneire...

Car la maladie n'était rien encore, n'étant qu'un signe et qu'un commencement, comme on pensait ; ce qui faisait peur, sans qu'on osât le dire, c'est ce qui viendrait par la suite.

[...] faisons attention qu'ils n'arrivent pas tout à coup chez nous avec le troupeau et la maladie... (GPM, *Rom*, II, p. 473).

Si le haut peut revêtir un caractère maléfique, il peut en contrepartie favoriser une nouvelle perspective sur l'espace. C'est au travers du regard de Félicie et de David que se définit l'espace dans *La Guerre dans le Haut-Pays*. À la lisière du petit bois qui fonctionne comme cachette, les deux amoureux peuvent tout voir sans être

remarqués¹. Le récit donne place à une description des montagnes et du panorama qui entoure le Haut Pays : “ À droite, à gauche, devant soi, où qu’on se tourne, elles se dressent, [...]. On aperçoit des gorges, des saillies, des corniches ; certaines de ces parois sont tout entières ceinturées par des espèces de petits chemins parallèles en surplomb qu’on appelle des vires ; dessous règne l’abîme [...] ” (GHP, *Rom*, I, p. 859). Ce passage met en contraste un espace d’amour et d’intimité et un panorama sur les lieux extérieurs, théâtre naturel d’un conflit : les personnages sont placés dans un endroit élevé mais suffisamment protégé pour ne pas les exposer. La lisière où ils se rencontrent est décrite par le narrateur comme un espace suggérant l’intimité, la discrétion, à l’image d’une maison : “ C’étaient comme des petites chambres qu’il y avait sous les branches des buissons qui retombaient jusqu’à terre, — et à ces chambres il y avait des fenêtres d’où on pouvait tout voir sans être vu ” (GHP, *Rom*, I, p. 855). La description est organisée de façon panoramique et part du plus éloigné (les chaînes des montagnes) pour aboutir au plus proche (le petit bois où se trouve leur cachette). Puis, le regard se tient à un détail, à savoir, les gens qui passent sur un chemin dans la vallée et animent cette scène :

Ainsi l’œil glisse le long de ces parois ; au pied, il y a des éboulis, plus bas viennent les pâturages ; une glissée de l’œil encore, c’est les forêts, c’est la vallée ; et on est de nouveau, comme avant, dans le petit bois.

[...] Et ils ne pouvaient plus que regarder, comme ils faisaient ; par une de ces fenêtres, percées dans la verdure, on apercevait un bout

¹ Nous reviendrons sur ce détail, qui indique déjà la présence d’un imaginaire plus complexe que ne le laisse supposer la bipolarisation spatiale apparente, qui relève des schèmes diairétiques durandiens.

du chemin qui suit le fond de la vallée ; des gens commençaient à s'y montrer. (GHP, *Rom*, I, pp. 859-860).

Dans *La Séparation des races*, Mathias, le marchand ambulant qui habite le village du côté opposé de la montagne, part à la rencontre de la communauté voisine. Il suit ainsi le chemin imposé par la montagne, observé par l'oiseau, qui lui, a tout le ciel à sa disposition. La figure de l'oiseau qui vole dans les montagnes apparaît de manière récurrente dans le roman et représente le symbole ascensionnel, l'aspiration si chère à l'homme (Mathias) de surpasser les obstacles, de vaincre les polarisations : “ Le grand oiseau continuait à décrire ses cercles : ils regardaient, ils n'ont plus bougé, pendant un moment ; puis l'un d'eux a montré quelque chose : c'était le fleuve, et Mathias l'a nommé par son nom ” (SR, *Rom*, II, p. 214). Du haut de la montagne, Mathias expérimente une soudaine sensation de maîtrise du monde, qui s'exprime dans l'acte d'appeler le fleuve par son nom. C'est l'ascension vers des lieux surélevés qui inspire cette sensation de domination du monde, voire de divinisation de soi.

Ce regard surplombant est récurrent dans le roman ramuzien. L'exemple emblématique est celui de *Farinet*¹. Quand il n'est pas dans les profondeurs de la montagne, dans les boyaux où il extrait l'or nécessaire pour produire sa fausse monnaie, Farinet se trouve dans des pâturages à trois mille mètres d'altitude et contemple l'infini. Se sentant au-dessus des lois dictées par le gouvernement, il ne voit aucun pouvoir qui puisse le braver. Seule la montagne l'accompagne dans son exercice de puissance :

¹ Le sujet est traité dans Michel DENTAN, C. F. Ramuz : *l'espace de la création*, op. cit., pp. 65-73, mais aussi dans Philippe RENAUD, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Lausanne, L'Aire, 1986, pp. 51-52.

Et de nouveau, en face de lui, rien que l'air, — puis, derrière ce voile, comme quand on regarde à travers une vitre de couleur, il y avait, rangées en demi-cercle, à l'infini, à sa droite comme à sa gauche, les hautes cimes des Alpes valaisannes, puis celles de la Savoie, puis même celles du Dauphiné, assises ensemble et louant Dieu.

[...] il regardait autour de lui, il se voyait seul dans les airs ; et tout à coup, ça lui partait du cœur, et il se disait : “ Liberté...” (Far, *Rom*, II, pp. 737-738).

Il est question ici de la “ contemplation monarchique ” dont parle Bachelard¹. Selon celui-ci, “ une sorte d'onirisme panoramique répond à la contemplation du paysage dont la profondeur et l'étendue semblent appeler les rêves de l'illimité ”². Farinet, obnubilé par l'immensité qui est capturée par son regard, procède à une prise de possession symbolique du paysage quand il passe du simple dénombrement des chaînes de montagnes à leur nomination. En citant les montagnes par leur nom, il exerce sa domination sur l'immensément grand, sa volonté de puissance est comblée. En somme, la hauteur permet la contemplation et l'élan de domination symbolique, mais elle peut aussi entraîner la peur de la chute, puisque toute hauteur implique l'existence d'un bas. Nous reviendrons sur le thème de la chute plus loin. Cependant, nous pouvons d'emblée souligner l'indissociabilité de l'élévation et de la profondeur.

¹ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, pp. 353-359.

² *Ibid*, p. 355.

Il arrive que, dans certains romans ramuziens, la montagne n'occupe pas une place dominante. Ce constat ne diminue en rien le poids de la verticalité dans le récit. Selon Michel Dentan, "pour s'exercer dans la verticalité, l'imagination n'a pas nécessairement besoin de montagnes"¹. Il remarque que même dans les romans "du lac", comme *Passage du Poète*, *Le Garçon Savoyard* ou *La Beauté sur la terre*, se dressent des élévations naturelles ou construites par l'homme qui favorisent le regard vers le haut, la vue plongeante ou le passage entre deux espaces distincts. Pour ainsi dire, la dialectique du haut et du bas s'avère un des facteurs les plus importants dans la structure spatiale du roman ramuzien.

Parallèlement à l'opposition entre le haut et le bas, la confrontation entre le proche et le lointain est aussi très fréquente. Ainsi, dans *La Séparation des races*, deux communautés habitent deux espaces totalement opposés, séparés par une chaîne de montagnes : "C'est cette grande chaîne qui sépare ; il y a des hommes des deux côtés, et les hommes par elle sont séparés" (SR, *Rom*, II, p. 98). Le col qui offre une communication entre les deux villages n'est utilisable qu'en été, époque de la montée des vaches. Les vignes se trouvant à un étage plus bas du village, la vie des paysans est partagée entre le haut et le bas, au fil de l'année. La différence entre les communautés s'exprime à tous les niveaux : physique, culturel, langagier et religieux. C'est le narrateur qui souligne les oppositions, établies à partir non d'un point de vue neutre mais lui-même partisan. Son expression vise à faire porter l'emphasis sur la distance, sur l'écart : "C'est qu'il y avait ceux qui sont de l'autre côté de la chaîne, ceux de là-bas, ceux d'au-

¹ Michel DENTAN, *C. F. Ramuz: l'espace de la création*, op. cit., p. 56.

delà du col, du côté du nord ; — alors, là-bas, ils parlent une autre langue, ils croient à un autre Dieu. [...] Ils sont habiles, ils sont d'une autre espèce, ils sont nombreux, ils sont entreprenants ” (SR, *Rom*, II, p. 100).

Chaque communauté mène une vie isolée et la séparation pourrait durer longtemps. Un différend ancien occupe encore la mémoire des gens : la communauté voisine s'est emparée d'un morceau du pâturage. La séparation explicite dans le titre du roman est le moteur qui déclenche des sentiments d'envie et de vengeance. La prise en otage de Frieda représente pour Firmin le poids d'un acte de réparation, mais tout essai de métissage de cultures est voué d'avance à l'échec, car les différences s'avèrent insurmontables et rendent hors de question l'éventualité même des échanges. En attendant de retourner dans son pays, Frieda parvient à se faire accepter par le villageois, mais sa différence fondamentale est clairement repérable : “ Elle, elle portait pourtant le costume des femmes du pays : mais personne ne s'y trompa, elle était trop grande, trop différente. Personne, en la voyant venir, même de loin, ne s'y laissa prendre ”. (SR, *Rom*, II, p. 159). C'est par le biais de l'observation de la jeune fille que les villageois se laissent frapper par les différences physiques entre les gens “ d'ici ” et de “ là-bas ” et qu'ils se forgent, par contraste, leur identité. L'image qu'ils se construisent d'eux mêmes rend difficile le dialogue interculturel, étant donné qu'ils se positionnent dans la crainte d'une confrontation avec l'Autre, différent et, par là, potentiellement menaçant :

On voit comment c'est fait et que c'est fait autrement. La petite race noire d'ici, maigre, sombre de peau, le teint uni, pas coloré, avec des cheveux comme du raisin bleu derrière l'os étroit du crâne, un peigne de cuivre enfoncé dedans ; — elle, grande forte, rose, blonde. (SR, *Rom*, II, p. 160)

La montagne réapparaît dans ce roman et joue un rôle diaïrétique. C'est elle qui détermine la séparation entre les deux communautés, qui donne la réelle mesure de la distinction entre le haut et le bas et entre le proche et le lointain. Mais si elle paraît inébranlable, elle offre en même temps un espace de passage par le col. Il s'agit, certes, d'un lieu de communication entre les deux univers, mais pas d'une possible union des deux mondes. La faute de Firmin est de vouloir briser cette disposition figée.

Le contraste entre l'ici et l'ailleurs et leur impossible union est repris dans *L'Amour du monde*, lorsqu'une petite ville se laisse bousculer dans son rythme par l'aménagement d'une salle de cinéma. La petite salle de projection est devenue le local de passage entre deux "mondes" extrêmement différents (l'ici et l'ailleurs, le réel et la fiction), et représente une menace à l'étanchéité des entités dans le temps et dans l'espace :

[...] le monde nous venait contre dans la nuit par inondations, comme quand, au fond d'une galerie de mine, on crève une poche d'eau avec le pic.

[...]

Tout l'espace venait par le trou ; on n'avait pas besoin de bouger et d'aller à lui, parce que c'est lui qui venait à vous. (AM, *Rom*, II, p. 334).

Pour ce qui est de la topographie, la petite ville est entourée de montagnes et séparée de tout : une fois de plus, l'image de la muraille est utilisée. La bourgade est isolée, et constitue un chemin de passage pour les trains internationaux, mais tout contact plus profond avec le monde extérieur est absent. C'est une barrière d'ordre culturel qui va être brisée par les images diffusées par le cinéma et qui va provoquer des conflits au sein de la communauté.

Selon un principe similaire, la vie calme et paisible dans les villages au bord du lac dans *Les Signes parmi nous* diffère des nouvelles inquiétantes venues d'autres pays. Faim, guerre, épidémies, ne sont que des nouvelles en provenance de terres lointaines, des fléaux qui ne constituent pas de risques pour les populations environnantes. Vu l'abondance des moissons, les gens ne parviennent pas à se représenter la famine qui sévit dans d'autres pays. Les maladies ne semblent pas ravager la population locale et la guerre lointaine ne porte pas d'écho dans le village : “ ici, on entend bien le canon, mais c'est un canon pas méchant, c'est l'artillerie qui s'exerce, écoutez, ils tirent à Bière, personne n'y fait attention ” (SPN, *Rom*, I, p. 1238). Au contraire, la guerre profite même à certains commerçants de la région, comme le personnage de Christinet, qui s'est enrichi avec la commercialisation de matières premières dont les belligérants ont besoin pour le maintien de l'état de guerre. Ce passage est une critique acide de Ramuz à l'opportunisme de certains qui n'hésitent pas à tirer profit des difficultés causées par la guerre. Leur prospérité se constitue aux dépens de la catastrophe guerrière. Mais cette tranquillité malhonnête peut être de courte durée, dès lors que les nouvelles de la guerre sont “ bonnes ”, en donnant à voir la fin de celle-ci : “ si elle va si bien que

ça, elle ne durera plus longtemps ; alors finie la guerre, Christinet, fini le bon temps ” (SPN, *Rom*, I, p. 1238).

En attendant la nouvelle de la fin de la guerre, les hommes boivent et célèbrent les avancées du conflit, fêtant également le privilège de ne pas être touchés de plein fouet par le conflit. Le contraste entre l'ici et l'ailleurs est flagrant dans l'échange des correspondances:

Montdidier pris, la Marne repassée, deux millions d'Américains qui arrivent, tout le front allemand qui craque, 150, 200, 250 kilomètres de front, ça va joliment bien, buvons !

[...]

Drôle de temps, partout des malheurs et des deuils ; partout des morts, des ruines, du sang ; et pourtant ça va bien ici, ça va bien pour nous, disent-ils, ou quoi ? (SPN, *Rom*, I, p. 1239).

La tranquillité se remarque partout dans le village. La nature semble être en phase avec la paix des hommes, tout converge vers une stabilité apparemment inébranlable : “ L'homme et le pays sont ici en étroite correspondance ; [...] ainsi il s'est trouvé que même ce qui est posé sur le sol sort de ce sol, les dehors et les dedans en étroit compagnonnage ” (SPN, *Rom*, I, p. 1249). Tout paraît être solide et résistant, le paysage et les hommes de la région font le constat d'une pérennité, ce qui empêche de croire aux signes annoncés par le colporteur Caille : “ Est-ce qu'on distingue les Signes ? [...] Ciel et terre, hommes, choses, tout qui déclare : tranquillité ; déclare : régularité ” (SPN, *Rom*, I, p. 1252).

Ce scénario paisible est pourtant ébranlé par l'enterrement des soldats envoyés à la frontière, touchés par l'épidémie de grippe. C'est au moment du cortège que les habitants réfléchissent enfin à la brutalité de la mort et la finitude des êtres :

on les avait envoyés sur leurs deux pieds, ils vous reviennent dans une caisse ; on les avait envoyés en pleine santé, faisant plaisir à voir, grands et gras, gros et forts : ils vous reviennent fermentés, on n'ose pas ouvrir le cercueil, ils vous font peur [...]. (SPN, *Rom*, I, p. 1253).

L'horreur de la maladie fait penser, par contraste, à la mort héroïque des soldats en campagne. Le soldat qui meurt en guerre est digne de l'honneur des siens et de la patrie, tandis que l'homme mort par la maladie démontre la fragilité humaine face aux fléaux. L'absence de combat signifie par conséquent l'absence d'héroïsme : “ Dans d'autres pays, du moins, quand ils meurent, on sait pourquoi, on sait comment, leur mort sert à quelque chose ; ils reçoivent un éclat d'obus ou une balle ; c'est pour leur pays qu'ils meurent ” Le dualisme entre la paix et la guerre s'accompagne donc d'une axiologie contrastive entre l'héroïsme et la banalité, assortie d'une opposition entre sens et non-sens.

La bipolarisation, dans les romans ramuziens, concerne aussi la dialectique entre le clair et l'obscur. Des éléments comme le soleil et la lune, l'ombre et la lumière, l'aube et le crépuscule sont déterminants dans la configuration de l'espace. Ces éléments ont chacun un

symbolisme ambivalent et certaines représentations sont récurrentes. Ainsi, au soleil et à la luminosité sont traditionnellement associées les idées de pureté, de connaissance, de chaleur ou de vie, même si le soleil peut parfois revêtir une puissance destructrice. La lune ou l'obscurité sont symboliquement liées au passage de la vie à la mort, à des événements néfastes ou mystérieux¹.

Chez Ramuz, la luminosité peut scinder les espaces de façon à accroître la confrontation avec l'obscurité. Dans *La Séparation des races*, dans un scénario basé sur la séparation, les frontières entre la lumière et l'ombre s'avèrent bien définies : “ On est à présent dans la rue d'en bas où il y a une bande d'ombre et une bande de lumière. Ils allèrent ce dernier bout de chemin dans la bande de lumière, et Mathias était éclairé en même temps qu'il éclairait ” (SR, *Rom*, II, p. 139). Dans *La Guerre dans le Haut-Pays*, la lumière du matin fait étinceler les cimes des montagnes et finit par accentuer l'impression donnée par le jour :

Tout était en reflets, maintenant, là-haut, dans l'espace, sous un ciel qui devint peu à peu parfaitement bleu, et, au-dessus du grand pan d'ombre et des profondes gorges restées noires, l'éclatante couronne étonnait par sa blancheur. Ce fut comme si le jour en était augmenté. (GHP, *Rom*, I, p. 972).

Ce spectacle ne dure cependant que quelques heures, la lumière étant soudainement remplacée par l'ombre. Celle-ci est comparée à une grande pièce de tissu qui s'étend sur David et la troupe de soldats : “ On marcha quelque temps encore au soleil, ensuite le chemin

¹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, coll. “ Bouquins ”, rééd. 1982, entrées “ soleil ” et “ lune ”.

tournait : brusquement on entra dans l'ombre. Comme une pièce d'étoffe bleue qu'on aurait laissée aller à la pente en la retenant par le bout, elle se déroula sur vous, et en un rien de temps tout en fut recouvert ” (GHP, *Rom*, I, pp. 973-974).

En un mot, l'espace bipolaire du roman ramuzien est un lieu de contrastes, où le haut et le bas, l'ici et l'ailleurs, l'ombre et la lumière se dressent en une confrontation incessante. Dans ce contexte, les thématiques du regard contemplatif ou “monarchique”, de la verticalité, du désir de l'élévation revêtent une importance particulière. Ramuz met ces questions au centre de sa production romanesque, comme l'a montré la critique. On a pu, à des fins didactiques ou selon des choix thématiques, regrouper les œuvres ramuziennes en romans “de montagne”, ou romans “du lac”. Mais au-delà de ces regroupements, on constate une dynamique imaginaire qui repose sur les structures “diurnes”, c'est-à-dire diaïrétiques, telles que définies par Gilbert Durand. Sans parler encore de l'aspect nocturne de l'œuvre, la présence des oppositions spatiales peut refléter ou être la source de conflits, et entraîner un certain nombre de thématiques oppositionnelles.

3. La chute

L'altitude suppose nécessairement l'existence de la profondeur. Nier ou sous-estimer la hauteur signifie aussi méconnaître ce qui concerne la profondeur. Selon Gaston Bachelard, si la dimension de la hauteur " crée l'espace, la chute approfondit l'abîme " ¹. Ramuz joue ostensiblement sur cette mise en regard de la hauteur et de la profondeur.

Ainsi dans *Derborence*, au moment de l'arrivée de Séraphin et Antoine, le silence et l'immobilité règnent sur le pâturage, mais ce cadre va aussitôt changer. La montagne provoque des récits mythiques comme celui sur les Diablerets, les arêtes de la montagne qui abritent le glacier : le diable y habiterait avec sa famille et serait le responsable des bruits occasionnels provoqués par le mouvement des pierres. Or un grand éboulement survient et interrompt le silence, détruisant tout au niveau de la vallée. Ce grand bruit a des échos dans les villages au-dessous, les villageois croient à un orage. Encore une fois, la mort vient d'en haut. La montagne joue le rôle d'une instance maléfique qui menace les hommes et provoque l'écrasement des individus : " La silhouette de la montagne se dresse comme celle d'une déesse ouranienne cruelle qui réduit les hommes à l'état de victimes potentielles, d'êtres infiniment fragiles et vulnérables " ².

¹ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 326.

² Sandrine PRISSET-MALOD, " L'imaginaire de la montagne dans *Derborence* : de la montagne ouranienne maléfique à la montagne mère chtonienne ", dans *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XX^e siècle. Charles Ferdinand Ramuz : Derborence*, n° 26, décembre 1998, p 31.

Chez Ramuz, toute hauteur s'impose en regard d'un lieu inférieur, et tout désir d'élévation entraîne un risque de chute. Une montée qui méprise les risques de l'ascension peut être périlleuse : la pesanteur exerce une attraction des corps vers le bas, entraînant parfois la douleur de la chute. L'ascension est un geste qui défie les lois naturelles. La chute représente dès lors la menace constante qui pèse sur celui qui tente de se hisser vers le haut et la sanction de ceux qui échouent. Cette hantise de la chute exerce des effets contradictoires sur les personnages ramuziens. Certains, par crainte, sont amenés à éviter toute perspective d'ascension ; d'autres s'investissent dans une trajectoire ascensionnelle comme dans un défi excitant.

Dans *La Séparation des races*, le petit Gottfried part seul à la recherche de sa sœur retenue dans le bourg voisin, situé de l'autre côté du col. Il ignore le chemin qui mène à la traversée de la gorge, et se sent désorienté quand il remarque qu'il remonte au lieu de descendre : " on aurait dû commencer depuis longtemps à redescendre : or le sol, sous ses pieds, au contraire, remontait. Il chercha alors à connaître où il était ; il connut seulement qu'il ne pouvait plus rien connaître à rien " (SR, *Rom*, II, p. 110). Ébloui par la montée, le garçon perd le contrôle de ses gestes et se sent pris de vertige : " On était dans une prison mouvante, on était comme dans une cloche en verre dépoli, et, autant on se déplaçait, autant elle se déplaçait " (SR, *Rom*, II, p. 110). Cet état de confusion mentale culmine dans la chute mortelle de Gottfried dans les rochers :

Tout à coup, le roc nu s'est trouvé venir sous ses pieds : il devait s'être engagé sur une de ces corniches qu'il y a dans les parois entre les ressauts de gazon.

[...]

Il tombe, il a crié, il se relève.

Il perd son souffle, il s'arrête, il se tient accroupi, ouvrant la bouche.

[...]

Puis, brusquement, il a eu peur ; il est reparti, criant de nouveau.

Et la seule chose qu'il avait faite était d'avoir continué à serrer dans sa main gauche, si fort qu'il pouvait, le peigne et la chaînette. (SR, *Rom*, II, p. 111).

Les trébuchements répétés de Gottfried sont de courte durée puisque le héros trouve la mort en tombant des hauteurs. Le moment précis de la chute est soustrait du récit pour être évoqué plus loin, lors du moment de la découverte du corps du garçon. La figure de l'escalier indique la gradation d'une souffrance et semble prolonger la durée de l'agonie :

C'était dans le pied des rochers qui sont, à la gauche du col, comme un escalier à beaucoup de marches.

Le petit Gottfried était tombé d'une de ces marches à une de ces marches, ayant été blessé chaque fois un peu plus et chaque fois un peu plus de vie lui était prise, puis il n'avait plus eu assez de vie. (SR, *Rom*, II, p. 123).

La chute mortelle de Victorine, dans *La grande peur dans la montagne*, suit un autre schéma. Le récit commence par la description du départ secret de Victorine, désireuse de monter jusqu'à l'alpage pour rejoindre son amoureux. Une rupture du mode narratif se produit dans le récit quelques instants avant la chute de la jeune fille.

Dès lors, ici également, ce sont les personnages qui découvrent le corps de Victorine qui racontent l'accident dans un récit enchâssé, en le reconstituant à partir des empreintes laissées dans l'espace :

Oh ! on a pu tout lire, comme si on avait été avec elle, et comment elle était tombée une première fois, puis s'était relevée, puis était tombée de nouveau. Probablement qu'elle a appelé, mais que voulez-vous qu'elle fit, avec sa pauvre petite voix, contre la grande voix de l'eau. Elle devait avoir perdu tout à fait sa direction, de sorte qu'elle a tourné en rond longtemps, puis elle a essayé de grimper droit devant elle à la pente ; malheureusement, à cet endroit-là, on ne s'y attaquerait même pas de jour. Elle a dû tomber à la renverse. Elle s'est raccrochée à un petit sapin qui a cédé avec sa motte ; ensuite, elle n'a fait qu'un saut ... (GPM, *Rom*, II, pp. 486-487).

Victorine décide d'avoir voulu rejoindre son ami dans des terrains situés trop en hauteur. Joseph n'apprend la nouvelle de cette mort qu'une fois descendu au village. Il guette la fenêtre de sa bonne amie et constate qu'elle est sans vie. Troublé, Joseph décide de revenir à l'alpage. La description de la remontée tient compte de la difficulté de l'ascension et de la douleur de la perte d'un proche. La menace de la chute est constante, mais Joseph ne craint plus les risques :

À peine si Joseph voyait à trente pas devant lui, bien qu'il se trouvât avoir atteint les passages les plus difficiles, dans les hautes parois qu'on prend en travers, et la pierre qui vous roule sous le pied ne fait son bruit qu'un instant, puis son bruit cesse pour toujours. À chaque pas, la mort vous guette ; mais que lui importait à lui ? c'est pourquoi son corps allait sans hésiter. (GPM, *Rom*, II, p. 522).

Si la chute n'est pas nécessairement prévisible, elle constitue une menace permanente pour les personnages ramuziens. L'ascension comporte toujours le risque de tomber. Être sensible aux avertissements de la nature semble être la meilleure attitude pour éviter la chute. C'est le cas de Mathias et sa bande dans *La Séparation des races*. Attentifs aux bruits faits par les plaques de neige, les jeunes gens ont conscience du danger lorsqu'ils traversent le col : " De temps en temps, on entendait comme quand on fait sauter une mine ; eux-mêmes n'étaient pas bien assurés sur ces plaques de neige à la surface devenue noire à cause des poussières qui s'y étaient déposées " (SR, *Rom*, II, p. 213). Les personnages ramuziens qui chutent ne remarquent pas les avertissements qui apparaissent sur leur parcours ou manifestent une position de défi vis-à-vis du danger.

Le mouvement descendant revêt de multiples formes dans les romans de Ramuz. Les chutes physiques mais aussi métaphoriques (la mort, l'échec, la maladie, l'abattement moral ou la dégringolade sociale) sont fréquentes dans l'univers romanesque. C'est le mythe chrétien de la Chute originelle qui forge l'imaginaire ramuzien. Laurent Jenny rappelle que la verticalité de la géographie du paradis apparaît assez tardivement dans l'imaginaire chrétien, si on considère l'absence de références précises de la chute de l'homme dans la tradition biblique : " Pour que le péché originel puisse être représenté comme une *chute*, il a d'abord fallu que la géographie du paradis se verticalise par une confusion progressive du jardin originel et du séjour céleste des bienheureux après la mort"¹. Jenny remarque encore que la description biblique de la chute de l'Ange a servi de modèle imaginaire

¹ Laurent JENNY, *L'expérience de la chute*, Paris, PUF, 1997, p. 9.

pour l'exclusion adamique du paradis : “ les images de la chute passent implicitement de Lucifer à Adam. Adam, alourdi par sa faute, ne pèche pas seulement, il *tombe* ”¹. Dans ce sens, toute chute réelle ou figurée dans le monde des hommes devient un redoublement de la Chute du premier homme. Il en va de même pour la chute dans le roman ramuzien. Tomber, chuter, choir, n'est pas seulement se retrouver à terre, mais “ se situer vis-à-vis d'un haut, dans l'humiliation ou le défi, l'acceptation ou la révolte ”². Quoi qu'il en soit, et que la chute soit recherchée ou non, elle apparaît comme un élément important dans la trajectoire des personnages ramuziens.

Il faut remarquer toutefois que si le gouffre est une image incluse dans la logique de l'antithèse et trouve donc un écho dans le régime diurne durandien, l'acte de tomber diffère de celui de la descente tranquille propre au régime dit “ nocturne ”. C'est le mouvement impétueux vers le bas qui appartient au régime “ diurne ” de l'imaginaire durandien. Nous verrons que Ramuz joue de cette ambivalence, dans la mesure où il peut avoir une certaine stratégie dans la mise en œuvre de la chute³.

Tomber peut entraîner un processus de remise en question des repères. Laurent Jenny voit dans l'acte de tomber la possibilité d'une prise de conscience “ soudaine et violente de l'ici-bas ”. Ainsi, la chute “ bouleverse les repères du haut et du bas, nous arrache à toute assiette, et nous redispense dans le monde ”⁴. Cela rejoint l'étymologie

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Cf. infra*, “ De la chute à la descente ”, p. 189.

⁴ Laurent JENNY, *op.cit.*, p. 12.

du verbe *tomber* : le radical du verbe a probablement été formé à partir de l'onomatopée exprimant la chute mais aussi le saut brusque, en lien direct avec le mot *culbute*, le tour acrobatique pratiqué par les jongleurs¹. En un mot, l'expérience de la chute peut contribuer, après une déstabilisation, à une nouvelle compréhension du rapport de l'homme avec son environnement spatial. Cette expérience s'approche ainsi de l'exercice enfantin des chutes à répétition : ce jeu revêt un caractère important dans la constitution du schéma corporel, car la reproduction de ce mouvement, apparemment banal, est avant tout un essai de repositionnement dans le monde. La chute a le pouvoir de renversement ; elle déstabilise pour provoquer un nouvel état, qui ne sera pas forcément similaire au premier, et qui de toute manière amènera à une redéfinition de l'espace.

Dans l'ensemble romanesque ramuzien, c'est en ce sens que la thématique de la chute rejoint métaphoriquement celle de la guerre et du conflit. En effet, les dissensions au sein des communautés apparaissent comme des moments de déstabilisation suivis de reconstructions. La guerre est une confirmation de la nature antithétique des êtres humains, héritage de la chute adamique : en recherchant une ascension physique ou en aspirant à des valeurs suprêmes, ils finissent par trouver le chemin du bas, la déchéance. Les personnages ramuziens sont hantés par ce double aspect de la chute.

¹ Cf. Alain REY (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, 3 vol., Paris, Le Robert, rééd. 1998, entrée "tomber".

Ainsi, dans *Présence de la mort*, l'agent d'affaires Gavillet exprime l'importance métaphorique du décor alpin en tant qu'image de la menace de la mort par la force d'attraction du gouffre :

Voilà comment les hommes sont faits. Ils vont à la mort par peur de la mort. Croyant s'éloigner d'elle, ils vont à sa rencontre, ils sont attirés par le vide même, — comme dans les montagnes, devant un précipice, lorsque le pas qu'on fait pour y échapper vous y porte et la crainte d'y tomber est justement ce qui vous y fait tomber. (PM, *Rom*, II, p. 68).

Dans ce roman, un aviateur semble avoir choisi l'attitude de révolte. Obnubilé par son idée d'ascension “ vers plus aucune espèce de temps du tout ” (PM, *Rom*, II, p. 87), l'homme finit par trouver la réalité de la mort : “ alors l'homme sur sa machine a été brûlé. Le soleil, reparu au ciel, a été comme un fer rouge. L'homme sur sa machine a beau changer continuellement de direction par des virages brusques : sur chacun des points de son corps qui est touché, il y a cette douleur insupportable, comme par un contact réel. [...] Chassé d'en haut, il descend de nouveau, flottant de nouveau dans l'opacité ” (PM, *Rom*, II, p. 87). Dans la descente, l'aviateur cherche ses semblables :

Il y cherche une réponse ; il se cherche comme une réplique à lui-même. Il doute d'être, ne distinguant nulle part aucune autre existence que la sienne. Il s'envisage avec colère, il est un dérangement. Et il descend toujours, à la poursuite d'une ressemblance. Il se laisse encore descendre ; rien pourtant n'est venu que, vaguement et à travers comme de la cendre, l'immense étendue d'un lac à présent. (PM, *Rom*, pp. 87-88).

En absence de réponse de ses pairs, l'aviateur constate l'inutilité de son ascension et se rend à l'évidence du malheur. Découragé, il accepte sa chute et se laisse aller aux lois de la pesanteur : “ Il lâche le gouvernail. Il a été comme l'aigle qu'on tire au vol. Il est venu avec tout son poids ; il s'est enfoncé comme dans un puits au cœur de l'eau qui a été percée ” (PM, *Rom*, II, p. 88). Selon Sandrine Prisset-Malod, le personnage de l'aviateur “ cherche dans la vitesse un peu d'air, de quoi échapper au temps mortifère ; il quête le passage, tombant finalement, tel Icare, porteur du dernier espoir humain dans un lac dont les eaux sont elles-mêmes mortes ”¹. Selon Gilbert Durand, ce schème de la chute “ n'est rien d'autre que le thème du temps néfaste et mortel, moralisé sous forme de punition ”². La mythologie antique fournit ainsi, comme l'imaginaire chrétien, des images sur lesquelles se charpente l'imaginaire ramuzien. Comme Icare dans son élan d'ascension, l'aviateur est condamné à la disparition dans les profondeurs, la mort étant le résultat direct de la chute.

Tout comme l'aviateur, le héros de *Jean-Luc persécuté* est puni par la mort pour avoir commis la faute de monter très haut aux limites de la folie. Après avoir provoqué l'incendie qui tue son ex-femme, Jean-Luc est recherché par les gendarmes. Il monte dans la direction des mayens, puis il monte encore plus en direction des rochers. Dans son délire, il croit avoir dans ses bras son enfant décédé. Sans trouver le moyen de s'échapper, Jean-Luc se lance dans le vide de la gorge : “ il

¹ Sandrine PRISSET-MALOD, “ Présence de la mort dans les romans de C. F. Ramuz et F. Mauriac ”, dans *Les Amis de C. F. Ramuz*, Bulletin n° 06, Association des Amis de Ramuz, 1986, p. 96.

² Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 125.

leva les bras, en l'air lentement comme sous un poids assez lourd qu'il jeta en avant de lui dans le vide ; on le vit qui se penchait, comme pour le suivre des yeux ; puis, ce fut son tour, il se recula, il prit son élan ” (JLP, *Rom*, I, p. 382).

Le thème de la chute comme punition admise apparaît plus d'une fois dans l'ensemble romanesque de Ramuz. Prenons l'exemple de David dans *La Guerre dans le Haut Pays*. Le roman concentre à lui seul plusieurs confrontations du haut et du bas, et plusieurs chutes. Plus que d'une guerre entre des communautés voisines, il s'agit ici d'une révolte contre le Père, car le fils, David, devient un transfuge après une divergence avec son géniteur, un homme dur et intransigeant très attaché à sa foi. L'hostilité entre les deux communautés a des bases politiques, mais elle prend des allures de guerre de religion, puisque les ennemis sont désignés avant tout comme “ les adorateurs des faux dieux ” (GHP, *Rom*, I, pp. 892-893). David est conscient de l'irrévocabilité de sa décision : il ne recevra jamais le pardon de son père. Le jeune homme décide donc d'accepter la punition finale lors de la confrontation des deux groupes armés. Au grand étonnement des combattants des deux camps, il monte désarmé vers le front et attend : “ Il faisait maintenant face à la pente ; il était seul, il montait à l'assaut. [...] on le vit ôter son sac, laisser tomber son fusil, jeter loin de lui son shako, et il apparut tête nue. [...] Il baissa la tête, il se croisa les bras. Il semblait maintenant attendre ” (GHP, *Rom*, I, pp. 985-986). Il est important de souligner que David doit remonter la pente pour succomber ensuite dans une chute inévitable. Sans aucun état d'âme, son père Josias tire sur lui parce qu'il voit en David un faible qui a penché du côté du mal, et envers qui tout élan de pitié est défendu.

Dans *Les Signes parmi nous*, les indices du mal sont interprétés de façon différente selon les personnages. Caille, le colporteur biblique, effectue sa lecture des événements à la lumière de l'Apocalypse et annonce de ce fait que la fin du monde est proche. L'épidémie de grippe espagnole de 1918; les manifestations ouvrières, les échos d'une guerre d'amplitude internationale, mais lointaine, l'assombrissement du ciel : pour les croyants, comme Caille, la fin du monde semble s'orchestrer. La chaleur de la verrerie d'où sortent les manifestants devient la métaphore de l'Enfer et la matérialisation maléfique de la destruction. Au lieu de tomber au combat, dans une mort glorieuse, les soldats tombent malades et meurent de la grippe (SPN, *Rom*, I, p. 1254). En d'autres termes, cette chute liée à la maladie est une déchéance ; elle s'oppose en tous points à la gloire de la mort prise héroïquement au cours des combats. La maladie ne tue pas un homme héroïquement dressé contre son ennemi, mais un être dévitalisé, sans force à l'égard d'un ennemi intérieur. Cette chute-là est tout sauf glorifiante. C'est pourquoi ces malheurs éveillent chez les villageois le sentiment de culpabilité, comme dans un écho du péché originel précédant la chute adamique : " mais quel mal a-t-on fait pour qu'on soit traité de la sorte ? " (SPN, *Rom*, I, p. 1297).

La nostalgie de l'Eden apparaît en pleine évidence dans le roman *Adam et Ève*. Il s'agit du récit des mésaventures que subit Bolomey suite à son mariage avec Adrienne. L'intertexte biblique est présent dans tout le récit : Bolomey est influencé par la lecture du livre dans lequel il trouve le récit de la création du couple mythique. Obnubilé par l'image d'Adam et Ève avant le péché originel et de leur

expulsion de l'Eden, le jeune homme n'est pas capable de percevoir l'échec de son couple et croit aveuglement à la réconciliation. Toutefois, la chute inévitable est annoncée dès le quatrième chapitre, après le départ d'Adrienne : “ Ça se construit et se détruit sans cesse comme nous ; ça s'élève, ça retombe ” (AÈ, *Rom*, II, p. 852). La fin du récit est enrichie par un aphorisme, un procédé récurrent dans la plupart des romans ramuziens¹ : “ Notre démarche n'est plus qu'une suite de chutes ” (AÈ, *Rom*, II, p. 947). Les mouvements répétés de Bolomey rejoignent ceux de Mânu, le sot du village dans *La Séparation des races* : “ Il est reparti, il est retombé. Il se relève, il repart, il retombe ... ” (SR, *Rom*, I, p. 224). Ces chutes à répétition qui marquent la fin des deux romans ont une portée mythique ; elles expriment la condition impure de l'être humain provoquée par une faute première. Il arrive que la chute soit l'élément révélateur de cette faiblesse, mais elle est aussi le moment fondateur de l'espèce humaine. Comme le souligne Laurent Jenny, “ il faut le péché originel pour que le couple unique, à la beauté encore archétypique et abstraite, entre dans le temps, et multiplie par la procréation les individus humains ”².

À l'image de l'homme, et dans un effet de dédoublement, les autres éléments de la nature subissent ou provoquent aussi la chute. Dans *Terre du ciel*, on voit, à partir du village situé dans la partie supérieure de la vallée, la trajectoire d'un oiseau qui se laisse aller dans l'immensité de l'espace : “ Suspendu au-dessous de vous, on voyait le bon-oiseau tracer de plus en plus étroitement ses cercles, puis il se

¹ C.f. Michael PARKINSON, “ Aphorisme et mythe chez Ramuz ”, dans Jean-Louis PIERRE (dir.) *C. F. Ramuz 5. Mythologies ramuziennes*, Paris, Lettres Modernes, 1993, pp. 131-141.

² *Op. cit.*, p.

laissait tomber comme une pierre ” (TC, *Rom*, I, p. 1347). Pendant la nuit, les fenêtres illuminées font penser à “ des étoiles tombées ” (TC, *Rom*, I, p. 1344) qui se sont décrochées du ciel pour remplir la terre. Dans *Farinet*, les pierres dégringolant du haut de la gorge précèdent la chute mortelle du héros, qui refuse jusqu’à la dernière minute de se rendre à la police : “ des cailloux ont commencé à dégringoler, passant dans l’air devant lui, allant se perdre ensuite en grand silence dans le vide ” (Far, *Rom*, II, p. 829). Ainsi, tout peut tomber dans le monde ramuzien, sous-tendu par des valeurs antithétiques, et qui inspirent à certains personnages des désirs combatifs et de résistance, ces élans héroïques n’ayant pas nécessairement les résultats attendus.

4. Les figures de la rupture

Nous avons vu les questions qui entourent la thématique de la verticalité et la dialectique de l'ascension et de la chute. La figure de la montagne joue un rôle important à cet égard, de par les actions d'élévation ou de chute, de séparation ou de refuge. Il faut encore considérer sa matière composante qui est la terre, dans ses valeurs antithétiques, soit de confrontation, voire agressivité, et observer les différentes variantes sur le thème de la rupture.

Symbole de la solidité, de la durabilité, et de la fonction maternelle à travers la fécondité, la terre revêt aussi dans les romans ramuziens un aspect hostile. Ainsi, dans *Terre du ciel*, les villageois ressuscités se remémorent le rapport haineux qu'ils entretenaient avec la terre, aussi bien qu'avec la nature dans son intégralité : “ C'était contre la terre fâchée qu'on la touchât, contre la plante ayant ses idées. Contre les animaux, contre les hommes, tous ennemis les uns des autres, jaloux les uns des autres et en guerre toujours entre eux ” (TC, *Rom*, I, p. 144). Il s'agit en effet du souvenir d'une époque où les tensions jouaient à plein et qui ne revient à l'esprit que lorsque les contradictions sont apaisées. De même, la terre qui autrefois donnait la vie aux jardins paisibles du village dans *Le Règne de l'Esprit Malin*, retournera l'action maléfique du mystérieux cordonnier Branchu et se privera de vie. Le même personnage malveillant va, plus tard, obliger les habitants du village à choisir entre l'euphorie et l'impiété immédiate, ou le sacrifice et la souffrance dans l'attente de la justice divine. Le fait de “ renoncer au ciel pour la terre ” (REM, *Rom*, I, p.



1104) indique la volonté de confronter la terre à son opposé symbolique, qui est le ciel. En effet, la terre rejoint l'homme, créé à partir de la glaise et à l'image de Dieu selon la tradition biblique, mais écarté de la perfection puisque fautif et pêcheur. Par contraste, le ciel représente la puissance sacrée, ce qui est éternel et sans faute. Lorsque le personnage malveillant impose un choix aux villageois, il espère voir se déclencher une lutte entre la nature humaine et le désir de sainteté.

Surchauffée par le soleil, la terre devient un espace impossible pour les hommes pressés de quitter le sable “ dont la brûlure leur montait jusqu'au-dessus de la cheville, ces galets qui sont chauds comme des fers de repasseuse ” (PM, *Rom*, II, p. 69). La chaleur de la pierre est associée à l'action de la blanchisseuse dans le repassage du linge, action basée sur le principe de force imprimée sur le tissu pour contrer le mouvement naturel du froissement. De même, la terre, en principe le berceau de la vie, perd son caractère nourricier, refusant d'offrir une récolte suffisante dans *La Guerre aux papiers* : “ ce pays qui est là [...] ; triste et comme brûlé sous ses couleurs d'hiver ” (GAP, *Rom*, II, p. 1308). La dureté du sol est également soulignée dans *Passage du Poète*, offrant une résistance au travail du vigneron Bovard :

et à présent c'est le travail de retourner, après qu'on a taillé avec le sécateur et raclé avec le racloir [...]

Bovard y va quand même tant qu'il peut, amenant à lui la terre qui vient dehors d'un seul bloc, tellement elle est forte et dure ; puis, se baissant, il prend un échalas qu'il enfonce ensuite avec le dos du fossoir. (PP, *Rom*, II, p. 239).

Lorsque la terre emprunte sa solidité à d'autres matières, le résultat est généralement le renforcement de la lourdeur des choses par l'endurcissement du paysage. Cette tendance indique une confusion des éléments (nous reviendrons sur ceci plus loin).

Il faut donc considérer le mélange des matières, en particulier entre la terre et l'eau. En effet, l'élément aquatique est également présent dans les romans de Ramuz, de façon à appuyer la co-présence de valeurs opposées. En général, cet élément qui est à la base de toute vie peut purifier, régénérer, transformer et unir ; il symbolise la paix, l'abondance et la bénédiction. Mais l'eau peut également être à l'origine des destructions, comme dans les catastrophes naturelles, apportant la mort. L'eau peut séparer, emporter et ravager. Agitée, elle peut créer des problèmes graves ; polluée, elle charrie la mort. C'est aussi dans les eaux que l'on rencontre traditionnellement les monstres mystérieux. En ce qui concerne l'œuvre de Ramuz, l'eau est présente dans tous ses états, gazeux (la bouffée d'air humide), liquide (l'eau potable, le lac, l'eau pluviale) et solide (la neige, la grêle). Enfin, il suffit parfois d'un rien pour que la passivité de l'eau claire et calme du lac change en eau sombre et énigmatique : “ Le lac était devenu tout noir en avant des montagnes noires ; c'était comme si la nuit était brusquement venue ; comme si brusquement on avait changé de saison ” (AM, *Rom*, II, pp. 340-341).

Dans les romans, on l'a vu, la guerre et le conflit ressortent par le biais d'un espace de confrontation duel, où les contraires sont exacerbés et les forces antagonistes mises en scène. Les antagonismes comme ceux qui sont dus à la hauteur, la distance et la luminosité

invitent les personnages ramuziens à manifester leur volonté. Les matières, au travers de sensations stimulées, provoquent chez les personnages les réactions les plus diverses. Certains adoptent une attitude de révolte, manifestée par des mouvements ascensionnels, comme la montée vers les montagnes, qui exprime l'envie de progrès, de conquête ou d'expansion. Ces gestes traduisent une tendance à la durée, comme pour résister à la finitude et par conséquent, à l'échec : se relever pour éviter la chute, monter pour vaincre la hauteur en la dominant ou avançant dans l'espace pour vaincre l'obscurité en la dépassant. Tous ces gestes sont, en général, des réactions d'opposition à des forces antagonistes qui se présentent, profondément différentes des attitudes propres au refus et de la ruse dont nous parlerons plus loin : sans chercher à assimiler les forces antagonistes (attitude dite de refus), ni les contourner (ruse)¹, les personnages ramuziens qui font le choix du geste de la révolte s'inscrivent dans une démarche de confrontation, de défi vis-à-vis des forces externes, et finissent par accentuer les contrastes. Le climat est de tension et de séparation. En ce sens, la mise en place du conflit est claire, et l'affrontement ou la guerre disposent d'un terrain favorable pour se développer. Certains personnages ramuziens s'érigent en assumant un rôle combatif, similaire à celui exercé par le soldat, qui va de l'avant en faisant face au danger ou au risque de l'échec.

Ainsi, le personnage de David dans *La Guerre dans le Haut-Pays* assume ce rôle combatif joué plus encore contre l'image paternelle que

¹ Ces attitudes observées chez les personnages ramuziens rejoignent la typologie des schèmes moteurs structurant les images tels qu'ils sont définis par Jean BURGOS. Ces schèmes moteurs régissent les trois types d'écriture poétique dits de la "révolte", du "refus" et de la "ruse". (*op. cit.*).

pour défendre les valeurs de liberté, il n'en est pas moins un soldat lorsqu'il offre le sacrifice de sa vie en se lançant au front et se faisant tuer par son propre père, situé dans le camp adverse. Tandis qu'Arsemoz mène un combat idéologique contre des valeurs anciennes, son ami David s'engage dans la troupe révolutionnaire pour résoudre son conflit intérieur. Désespéré par l'interdiction de fréquenter la femme qu'il aime, David se lance dans le conflit armé. L'ancien soldat Ansermoz, qui représente les vraies convictions idéologiques, exerce une forte influence sur la décision de David.

Il est intéressant d'observer la fonction de la figure de l'ancien soldat dans les romans. Si l'image est récurrente, le sort de chaque personnage est différent. Dans le roman qui nous occupe, Ansermoz joue un rôle important dans le récit, en renforçant les idées révolutionnaires en germe chez le jeune David. Ansermoz, de façon habile, est un vecteur d'idées, puisqu'il sait transformer le malaise du jeune homme vis-à-vis de la tradition, et parvient à le faire descendre avec lui pour s'inscrire dans les troupes ennemies. Ce geste provocateur a un prix : Ansermoz le paye aussi de sa vie lorsqu'il effectue le trajet inverse pour rapporter une lettre de David à sa fiancée qui est restée dans le Haut-Pays. Le col est la limite de la transgression, et il ne survivra pas à son franchissement. Le risque de la chute est réel et, effectivement, un trébuchement dans les rochers lui sera fatal. Son intention de réunir les fiancés séparés est donc punie par une chute mortelle dans un environnement qui impose catégoriquement la séparation des êtres et des choses : "le soleil partageait tout l'espace en deux moitiés égales, l'une plongée dans

l'ombre, l'autre d'autant plus claire, comme un drapeau de deux couleurs ” (GHP, *Rom*, I, p. 971).

Une autre variante de l'image de l'ancien soldat est celle du fantasque, qui ne trouve pas tout à fait sa place dans la société et qui garde en lui les traces de l'époque éprouvante de la guerre. Ce type de personnage apparaît déjà de façon discrète dans le premier roman, *Aline*. Dans ce roman, le sonneur des cloches reçoit le surnom de Bourbaki parce qu'il est pris par l'ivresse ; il répète le nom du général commandant de l'armée de l'Est française pendant la guerre franco-allemande de 1870. Ancien soldat mobilisé à la frontière à cette époque, le sonneur mène depuis lors une vie sans histoire dans le village, où il devient le sujet de toutes les moqueries des villageois. En effet, le personnage qui a gardé les frontières en période de guerre ne parvient pas à retrouver sa place dans la société et éprouve un manque de reconnaissance vis-à-vis de son passé. Le désaccord avec les habitants est flagrant : comme les cloches mal accordées qu'il est censé faire sonner avant les sermons, l'ancien soldat n'arrive pas à être en harmonie avec ses proches, comme s'il n'y avait pas de place pour l'héroïsme dans une communauté qui n'a pas senti la guerre de près.

De même, le jeune Henri du roman *Les Signes parmi nous* porte en lui les signes de la folie depuis son retour du front. Blessé physiquement pendant le combat, Henri est porteur aussi d'une autre blessure, mais d'ordre psychique, causée par l'absurdité de la guerre. Comme Bourbaki, Henri est considéré le fou du village. Parti jeune de la maison familiale à cause d'un différend avec le père, Henri se retrouve peu de temps après dans l'impossibilité de refaire sa vie.

Encore une fois, le transgresseur de limites qui est le soldat est touché par les risques de son acte : parti pour conquérir des espaces, il retombe à zéro puisqu'il ne peut plus revenir sur ce qu'il a été avant : “ Il écoute les abeilles, mais, le bruit qu'il entend, est-ce bien le bruit qu'elles font ? ou n'est-ce pas plutôt le bruit que continuent à faire dans sa tête ces autres qu'on ne voit pas ” (SPN, *Rom*, I, p. 1245). Marqués à jamais, les soldats démobilisés vivent une situation intermédiaire et extrêmement difficile entre leur passé déchiré et leur avenir devenu insaisissable. Eux qui ont été motivés un jour par l'envie d'ascension et d'héroïsme, ne peuvent plus donner suite à leurs actes, ni revenir en arrière, puisqu'ils se retrouvent dans une sorte de *no man's land* propre aux hommes en échec¹. Aussi, la difficulté de l'ancien soldat à se situer dans la société indique l'inadéquation d'une fonction pratiquée au passé dans un cadre qui ne l'accepte plus.

Le concept important ici est celui de la rupture. Une question récurrente dans l'œuvre romanesque ramuzienne est celle de la transmission des valeurs. Il y est fréquent que les sociétés se retrouvent divisées, certaines s'accrochent aux anciennes valeurs et coutumes, imprégnées de toute l'histoire et de l'identité de leur communauté, et d'autres éprouvent le besoin de se détacher de ces valeurs et de s'ouvrir à de nouvelles références. Il existe plusieurs variantes de cette division sur laquelle repose l'intrigue de plusieurs récits comme l'arrivée du cinéma dans *L'Amour du monde* ou la division politico-religieuse dans *La Guerre dans le Haut-Pays*.

¹ Le soldat en permission qui revient et n'est plus reconnu dans son village natal dans la pièce *Histoire du soldat* est une variante en relation directe avec l'image du soldat qui ne parvient pas à se repositionner dans le tissu social.

La Grande peur dans la montagne fournit un cas emblématique de cette configuration. Il y est question d'un problème de transmission : les habitants les plus âgés sont les plus conservateurs et entravent toute tentative de réutilisation du pâturage situé dans une région surélevée, un endroit qui inspire peur et crainte à cause des récits de catastrophes passées. La rupture de la tradition ne se fait pas sans en payer le prix : les villageois qui penchent pour la réutilisation du pâturage se refusent d'accepter les enseignements du passé transmis par les anciens, prétextant que leurs idées sont dépassées. Puisqu'ils n'ont pas vécu l'expérience, ils n'entendent guère les avertissements des anciens, même pas de ceux qui ont été témoins d'un drame qu'ils ne peuvent ni ne veulent oublier. Mais la nature est plus forte que l'homme et c'est elle qui a le dernier mot. La montée du troupeau sur le pâturage maudit se solde par un échec : à la maladie contagieuse qui anéantit les bêtes s'ajoute l'éboulement d'une poche d'eau qui crève, ravageant une partie du village.

La scène de la bataille dans le cimetière révèle d'importantes significations : le président du conseil, celui qui assure l'autorité du village, est blessé avec les croix que les habitants arrachent du sol et utilisent comme armes. Le symbole de la croix est très éloquent. Base de tous les symboles d'orientation, la croix est utilisée depuis l'Antiquité dans toutes les civilisations et revêt plusieurs significations¹. En général, toutes convergent vers la totalité, le cosmos, elles indiquent la synthèse et la mesure, l'orientation de l'homme sur le plan spatial et temporel. Et c'est sur ce dernier sens que nous nous attarderons. L'homme a besoin de s'orienter selon un axe temporel et

¹ Cf. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, entrée "croix".

un axe spatial. La croisée de ces deux axes majeurs est la croix, en résonance avec le monde terrestre immanent ; elle désigne l'orientation de l'homme par rapport à lui-même. Dans le roman de Ramuz, il y a rupture sur l'axe temporel dans le fait de renier la transmission des anciens, et transgression sur l'axe spatial lorsqu'on dépasse la gorge, qui est le point de séparation du monde cultivé avec le territoire maudit. Le résultat est une catastrophe suivie d'une punition qui prend une figuration concrète par la croix, comme pour rappeler que nul ne peut négliger les deux aspects de son inscription humaine sur terre. Blessé à la tête, le président du conseil du village perd toute orientation. Ce sont les croix des morts qui le rappellent “ à l'ordre ”. Ce sont les morts, par l'axe temporel, qui remettent la communauté sur les “ rails ” de la mémoire. Cela ne signifie pas que la communauté ne doit pas évoluer dans ses valeurs et concepts, mais que ce processus doit se faire en tenant compte des deux aspects, spatial et temporel, de l'inscription des hommes dans leur milieu. Le changement doit lui aussi s'insérer dans l'axe temporel et spatial, pour que l'homme puisse se situer sans heurt dans l'évolution.

B. Des accents euphémiques

Nous avons observé, conformément à la critique établie, l'importance de la verticalité et des structures diaïrétiques dans l'imaginaire ramuzien. Toutefois, il nous est apparu que cette interprétation, pour pertinente qu'elle soit à l'égard de la mise en œuvre du conflit, ne rend souvent compte que partiellement de la dynamique romanesque. Nous allons dès lors compléter l'analyse par le repérage des éléments qui relèvent d'un autre schème imaginaire, défini par Gilbert Durand comme “ nocturne ”, et qui se caractérise par une stratégie d'évitement ou d'euphémisation. Nous procéderons dans un premier temps à l'analyse des caractéristiques spatio-temporelles des récits, puis nous nous pencherons sur les modes de représentations privilégiés par l'écrivain.

1. De la chute à la descente

Nous avons observé jusqu'ici les chutes mortelles, qui sont nombreuses dans l'univers romanesque ramuzien. Mais la chute peut aussi prendre une forme euphémique et se traduire par des images de descente contrôlée, dénuée de rapidité au niveau de l'action. Ces images de la descente tranquille peuvent certes être ébranlées à tout moment par le caractère violent de la chute ; elles manifestent toutefois qu'il serait abusif d'interpréter tous les mouvements de verticalité descendante comme des éléments relevant d'un imaginaire diaïrétique. Il convient de nuancer ce tableau par l'observation des diverses modalités de descente présentes dans l'œuvre.

Ces variations sont la manifestation, selon l'expression de Gaston Bachelard, d'un “diagramme de chute”, une structure fondamentale inhérente à tout être humain, qui répond à la peur instinctive de tomber¹. La descente progressive dans les abîmes peut s'avérer un moyen pour vaincre cette peur, ou pour mieux la contrôler. Gilbert Durand conceptualise la théorie de Bachelard et associe les images euphémiques de la descente au “régime nocturne” de l'imaginaire. Celles-ci contrastent avec les images antithétiques du “régime diurne”. Ainsi, l'imaginaire de la descente doit être composé de symboles d'intimité et de protection pour se distinguer de celui de

¹ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 328.

la chute. En effet, l'acte de descendre qui diffère de la chute brutale par sa lenteur¹ représente une sorte de retour imaginaire à l'origine.

Chez Ramuz, les images de la chute (et son contraire immédiat qui est l'ascension) et de la descente peuvent se présenter de façon complexe. Il faut observer ici l'importance de l'*altum* ramuzien, expression propre à la linguistique qui est retravaillée par Philippe Renaud². Selon lui, l'œuvre ramuzienne est traversée par les diverses manifestations de l'*altum*, à savoir, le dédoublement, le renversement, l'image en miroir et le passage entre les deux espaces, le mot d'origine latine exprimant en même temps la hauteur et la profondeur. Des variations portent sur les thèmes comme la transition, l'analogie ou la correspondance entre les deux pôles altitude/profondeur. *Farinet* en est un exemple. Le personnage a sa vie partagée entre les hauteurs de la montagne et les étages inférieurs du village, où sa condition de délinquant l'empêche de trouver sa place. Seule la montagne offre à Farinet la liberté qu'il recherche, mais c'est à l'intérieur des couloirs d'une grotte protectrice qu'il se sent à l'abri. Les éléments d'intimité dont Farinet a besoin se trouvent donc dans les hauteurs et non dans les étages inférieurs de la ville.

L'effet de miroir est notoire dans le lac de *La Guérison des maladies* : “ il est d'une seule couleur et transparent comme du verre ; tellement transparent parfois qu'il semble qu'il n'y a plus de lac, et c'est comme si, par le trou percé là, on apercevait l'autre ciel, le ciel qui règne de nouveau sur l'autre face de la terre... ” (GM, *Rom*, I, p.

¹ *Ibid.*, pp. 227-229.

² Philippe RENAUD, *op. cit.*, pp. 47-48.

1198). Il va de même pour la correspondance entre la vie terrestre et le Paradis dans *Terre du ciel* : comme le titre le laisse supposer, l'au-delà décrit n'est que, *mutatis mutandis*, la même terre que celle des vivants. Cet effet spéculaire est une des variations de la communication entre les espaces. Philippe Renaud remarque l'importance de ce mouvement réciproque :

La plupart des exégètes ont — non sans de bonnes raisons — mis en vedette la tendance ramuzienne à privilégier l'altitude, plus particulièrement quand elle permet au regard de contempler le monde au-dessous de lui. Ceci n'est, à mon sens, qu'une moitié de la vérité : l'ensemble postule une solidarité, un va-et-vient nécessaire entre le haut et le bas¹.

L'échange entre les deux pôles revêt les formes les plus diverses dans *Présence de la mort*. Il représente un danger quand la violence qui sévit dans les villages du bord du lac monte jusqu'aux coteaux. À l'inverse, monter plus haut “que les arbres” est heureux dans la mesure où cette élévation conduit les personnages à la fin de leurs souffrances (PM, *Rom*, II, p. 91).

Le mouvement entre le haut et le bas est représenté dans *Derborence* par la montée annuelle des bêtes. Il s'agit d'une coutume de la région : chaque été, les pâturages de Derborence reçoivent les bergers d'Aïre et leurs animaux. La description saisissante de l'alpage entouré de montagnes est mise sur le compte de deux personnages, Séraphin et Antoine. Malgré l'altitude, une angoissante sensation

¹ *Ibid.*, p.46.

d'enfermement prédomine à l'égard de ce qui surplombe encore le héros :

C'était une espèce de plaine, mais qui était étroitement fermée, à cause des rochers qu'on voyait de toute part faire leurs superpositions.

[...]

De tout côté, ils étaient ainsi entourés et dominés par l'entassement des montagnes [...]. (D, *Rom*, II, p. 955).

Une nouvelle fois chez Ramuz, la thématique de la verticalité et du regard s'associent. Les deux hommes tournent leurs yeux vers la hauteur pour pouvoir saisir l'immensité du paysage :

Séraphin montre là-haut quelque chose, c'est à quinze cents mètres au-dessus de vous.

[...] il fait naître devant vous un nouveau mur plus haut que tous les autres ; cependant que ce grand mur est tout creusé d'étroites gorges où pendent en bougeant de petites cascades. Le regard le parcourt lui aussi de bas en haut ; puis il y a le doigt tendu de Séraphin qui oblige l'œil à s'arrêter. (D, *Rom*, II, pp. 955-956).

Les alternances entre le haut et le bas jouent à plein. Le “ haut ” devient “ bas ”, selon le chemin pris pour arriver à la vallée de Derborence : “ Là-haut (on dit ‘là-haut’ quand on vient du Valais, mais quand on vient d'Anzeindaz on dit ‘là en bas’ ou ‘là au fond’) ” (D, *Rom*, II, p. 961). Aussi, après l'éboulement, ce sont les matières lourdes comme les pierres qui descendent, tandis que la poussière remonte : “ Ils ont vu cette nuée pâle se lever en avant d'eux. [...] elle a grandi de plus en plus derrière la crête qui leur masquait encore les

fonds de Derborence, étant là comme un mur qui montait de derrière le mur ” (D, *Rom*, II, p. 963).

Dans *La Guerre aux Papiers*, la description de l'espace est dominée par la thématique de l'élévation : “ On se trouvait sur un promontoire d'où les yeux portent jusqu'aux montagnes qui se sont tout à coup levées avec majesté de toute part à l'horizon ” (GAP, *Rom*, II, p. 1325), mais la descente se révèle un moyen pour acquérir la liberté, et le regard descend graduellement, suivant le relief sinueux de l'endroit :

Et, vers le nord, le plateau, s'abaissant, devenait une espèce de plaine, entre deux falaises où il y avait encore des villages d'un côté, et une petite ville de l'autre ; et en bas c'est marécageux. [...] Tout ce grand mamelonnement, toutes ces gorges, toutes ces ravines, et au milieu est le point de séparation des eaux, les unes coulant vers la mer du Nord, les autres vers la Méditerranée [...]. Mais de là, vers le sud, le pays redescend dans son mouvement essentiel, et il nous faut avec lui redescendre. À mesure qu'on redescendait, il devenait plus vert, parce qu'on allait vers le printemps. (GAP, *Rom*, II, pp. 1326).

Ce regard plongeant sera traduit plus loin dans le récit par la descente effective des protagonistes vers Lausanne, dans le but de détruire les anciens titres de propriété qui les obligent encore à payer des impôts considérés abusifs. Le printemps qui rayonne en bas signifie la liberté tant rêvée pour ceux d'en haut, la promesse d'un meilleur avenir.

De même, chute et descente ralentie se confondent dans *La Beauté sur la terre*. Les villageois se voient obligés d'interrompre leur

fête pour descendre au village où la maison de Rouge a pris feu. La dégringolade se fait de façon catastrophique :

Les uns avaient couru au village chercher la pompe ; d'autres avaient pris par le chemin qui descend le long de la Bourdonnette. Ceux-ci étaient sur le chemin et le voyaient marqué devant eux par éclair ; puis le terrain était ôté de devant eux, alors ils mettaient le pied dans le vide. Puis le terrain est refait ; ils en profitent, mais ils glissent, ils tombent en avant. Ils ne sentaient plus qu'il pleut qu'à de l'eau qui leur coule le long des reins et, quand ils ouvrent la bouche, ils en avaient plein la bouche. (BT, *Rom*, II, p. 697)

La chute fusionne ici avec la descente grâce à l'impression de viscosité liée à la présence de l'eau. Le récit de cette descente atténue la brutalité de la chute par l'évocation du glissement des villageois dans la boue. De ce fait, la narration de la chute se rapproche des impressions provoquées par les mouvements digestifs, tant par la sensation de lenteur que par le dédoublement de l'acte de l'avalage : les villageois ingurgitent l'eau et en ont "plein la bouche". Le mouvement digestif est, selon Gilbert Durand, l'euphémisation de la chute, transformée et miniaturisée en chute intérieure¹. L'eau conduit les personnages dans toutes les étapes de leur chute au ralenti et se présente sous de multiples formes : le "rideau de l'eau" fait briller ses fils pour devenir un "cordeau". La corde joue ici le rôle d'auxiliaire pour le mouvement solidaire de la descente :

[...] il y avait toujours, derrière les rideaux de l'eau dont elle faisait briller les fils, la même grande lueur vers laquelle ils n'ont eu qu'à tenir leurs regards tendus et le corps va à leur suite comme le long d'un cordeau. Ils arrivent au ravin, ils dégringolent dans les

¹ Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 133.

buissons. Et ils débouchent finalement dans la grève [...]. (BT, *Rom*, II, p. 697).

Les sensations de la mastication et de la déglutition peuvent jouer un rôle ambivalent. Acte propre au “ régime nocturne ”, l’avalage peut revêtir une valeur négative s’il se combine à l’ascension. Dans *La Grande Peur dans la montagne*, la visite des pâturages de Sasseneire s’avère dangereuse et angoissante. La montée du groupe, faite avant l’aube, est perturbée par l’oppressante et envahissante obscurité : “ On était pris dedans, on l’avait qui vous pesait sur les épaules, on l’avait sur la tête, sur les cuisses, autour des mains, le long des bras, empêchant vos mouvements, vous entrant dans la bouche ; on le mâchait, ce noir, on le crachait, on le mâchait encore, on le recrachait, comme de la terre de forêt ” (GPM, *Rom*, II, p. 420). En revanche, c’est au crépuscule que le soleil est “ attaqué ” et divisé en deux par le sommet d’une montagne :

Vers le 5 heures déjà, on l’a vu qui commençait à être attaqué et à être mordu dans sa partie d’en bas.

[...]

Le soleil fut fendu, en effet, d’un bord à l’autre. On voyait là-haut ses deux moitiés s’écarter toujours plus ; puis elles tombèrent chacune de son côté, comme si elles allaient vous rouler dessus. [...] Il n’y avait plus de soleil, il n’y avait plus que cette grande ombre qui a été sur nous, puis on l’a vue courir en arrière de nous, grimpant aux pentes avec une grande vitesse ; tandis que les choses changeaient d’aspect, et la couleur de tout et même le climat changeaient. (GPM, *Rom*, II, p. 440-441).

Ainsi, si d’un côté, le schème antithétique du haut et du bas inspire des images d’ascension et de chute, les images de la descente

ralentie, de la digestion et de l'avalage appartiennent à un schème qui favorise l'euphémisation. Dans ce sens, on comprend aussi le jeu sur la lumière et l'ombre qui se déploie dans *Derborence*. Même en plein jour, le soleil ne parvient pas à couvrir tous les recoins de la vallée. C'est l'hiver en plein été, c'est le combat quotidien entre la chaleur et le froid : “ Derborence, c'est d'abord un peu d'hiver qui vous vient contre en plein été, parce que l'ombre y habite presque toute la journée, y faisant son séjour même quand le soleil est à son plus haut point dans le ciel ” (D, *Rom*, II, p. 960). Si la lumière est considérée comme un élément qui se comprend en contraste et en lutte contre l'obscurité, ce n'est pas forcément elle qui remporte la victoire. En effet, à la fin de chaque jour, c'est l'ombre qui triomphe : “ Mais l'ombre monte déjà, elle monte toujours plus ; elle s'élève irrésistiblement, comme fait l'eau dans le bassin d'une fontaine ; et, à mesure qu'elle monte, tout s'éteint, tout se refroidit, tout se tait, tout défaille et meurt ” (D, *Rom*, II, p. 960). Cette victoire s'opère par avalement, soit grâce à un procédé que Gilbert Durand considère comme appartenant à l'imaginaire de type euphémique¹.

En un mot, si les pistes lancées par Philippe Renaud², qui évoque le “ régime diurne ” durandien de l'image comme outil d'analyse privilégié de l'œuvre ramuzienne, méritent d'être explorées dans le cadre d'une analyse de l'imaginaire du conflit et de la guerre, qui suppose l'opposition entre deux mondes, il est également possible, comme on le voit à propos de la chute, d'entrevoir une mise en œuvre du “ régime nocturne ”.

¹ *Ibid*, p. 243.

² Philippe RENAUD, *op. cit.*

2. Les micro-mondes

Un élément intéressant dans le sens d'une présence de l'imaginaire euphémique est la mise en œuvre récurrente des microcosmes. Cette perspective d'euphémisation n'exclut pas la tendance diaïrétique, mais il est intéressant d'observer comment ces deux régimes s'organisent en vue d'une dialectique "dynamique" qui exprime la complexité de l'imaginaire du conflit chez Ramuz. Nous relèverons ici les éléments qui indiquent la présence d'une tendance au mouvement de gullivérisation, que Gilbert Durand considère comme caractéristique d'un imaginaire "nocturne".

L'œuvre de Ramuz met en scène la correspondance entre des microcosmes et un macrocosme. Dans les petits espaces délimités, tout comme dans l'univers, le conflit revêt une importance majeure et structurelle. Pour la compréhension de cet enjeu dans l'œuvre romanesque, on peut revenir brièvement aux écrits autobiographiques de Ramuz. Dans le récit autobiographique *Découverte du Monde*, le Vaudois fait part de ses intentions, comme une justification face aux dures critiques qu'il a reçues au fil des ans :

On m'a souvent accusé d'étroitesse d'esprit, parce que j'ai cherché à me contenter d'un espace lui-même matériellement très étroit ; je prie qu'on veuille bien voir que je ne l'ai jamais envisagé que comme une base, une espèce de tremplin d'où s'élancer, y revenant toujours, mais pour toujours le quitter ; un point d'attache, mais un point de départ. Je prie de voir que je n'ai jamais oublié qu'autour de moi il y avait le monde et l'immensité du monde.

Je suis à ma petite table et dans mon tout petit pays, mais en même temps je suis dans le monde. (DM, OC1, XVII, pp. 143-144).

La notion de microcosme indique les correspondances entre l'homme et l'univers : l'homme représente le monde en réduction, et l'univers représente, à son tour, l'homme en plus grand¹. Ces correspondances, Ramuz les a saisies dès son jeune âge, comme il le raconte :

Je voyais que chaque homme porte en lui une image plus ou moins complète du monde et que ce ne sont pas seulement des hommes qui gravitent dans les rues d'une ville, mais comme beaucoup de petits univers, dont chacun a son orbite, son organisation propres [...]. (DM, OC1, XVII, p.135).

Dans cette perspective, les personnages ramuziens constituent eux aussi des petits univers, des systèmes distincts. Ces personnages sont inscrits dans des micro-sociétés qui constituent elles-mêmes une réduction d'un monde plus vaste. Notre intérêt portera ici sur l'interaction entre ces divers personnages, leur milieu plus immédiat et le cosmos. Ces rapports sont porteurs d'enrichissements, mais aussi d'innombrables conflits, puisque les microcosmes ne sont pas forcément régis par les mêmes valeurs que celles qui prévalent au niveau supérieur.

La conscience d'occuper une place dans le monde et, plus largement, d'appartenir au cosmos est une caractéristique thématique qui touche l'œuvre ramuzienne dans son intégralité. Il est vrai que,

¹ Cf. Adolphe FRANCK (dir.), *Dictionnaire des Sciences philosophiques*, Paris, Hachette, 1885, entrée "microcosme".

dans certains romans, cette conscience est repérable plus facilement, comme par exemple dans *Les Signes parmi nous*. Ce roman de 1919 est imprégné d'évocations de la réalité du début du siècle assombrie par la Grande Guerre, par les épidémies et par les troubles d'ordre social en Suisse. Dans ce contexte, les villageois confrontent aux mauvais signes qui se présentent dans leur localité les inquiétantes nouvelles de la guerre lointaine et, sous l'influence des avertissements prophétiques d'un colporteur biblique, craignent que l'ensemble ne constitue un présage de la fin du monde. D'une manière générale, la conscience d'être relié au devenir du monde est une constante de l'œuvre romanesque : la référence à un événement historique situé hors-texte ou la mention d'une localité éloignée du scénario du roman peut suffire comme signe.

Prenons par exemple le personnage de Bourbaki dans *Aline*. Son surnom est évocateur de la guerre franco-allemande (1870-1871), comme l'explique le narrateur :

Bourbaki, c'était le sonneur, et on lui avait donné ce surnom parce qu'il avait été à la frontière pendant la guerre de Septante et qu'il disait toujours quand il était soûl :

— Bourbaki ! je le connais. (A, Rom, I, p. 12)

Le roman est centré sur la destinée de la jeune Aline, et le personnage de Bourbaki, très peu présent dans l'histoire, représente en quelque sorte le lien entre le village d'Aline et le monde qui l'entoure, le point d'ancrage du roman dans un espace-temps à la fois restreint et relié aux réalités mondiales.

Michel Dentan souligne la présence de micro-mondes dans les récits ramuziens. Il affirme que cet univers imaginaire revêt une apparence familière puisque tout se déroule “dans un espace à la mesure de l’homme”¹. Selon lui, on peut également y découvrir une similitude entre les forces cosmiques et l’agir humain. Philippe Renaud prend en considération cette donnée et y apporte sa contribution : il croit que le choix de petites communautés n’est pas dû au hasard, puisque ces représentations sont un déploiement du paradigme de la famille et présentent l’avantage de permettre, à partir d’une structuration familiale, la mise en scène d’un imaginaire holiste : “[...] d’abord, une société restreinte est une extension limitée (du moins chez lui) du modèle familial ; ensuite, de telles sociétés ont un fonctionnement si réglé, si strict, que toute transgression les met tout entières en état de crise. Enfin, elles sont [...] un corps qu’irrigue un même sang”².

Ainsi, Ramuz ne perd jamais de vue la conscience du cosmos, mais il a besoin de partir de ce qui est proche et clairement perceptible pour arriver à développer la plénitude de ce sens cosmique. C’est en se focalisant sur le village que Ramuz arrive à toucher l’universel. C’est en étant sensible à la proximité qu’il espère arriver à la dimension cosmique, comme il l’explique dans le récit autobiographique *Découverte du Monde* :

Alors il y avait ce point, il y avait cette petite chambre, sur cette chambre un toit, et, autour de ce toit, sous un petit peu de ciel, des près, quelques champs, un pan de forêt : c’est tout. Mais des

¹ Michel DENTAN, *C. F. Ramuz: l’espace de la création*, op. cit., p. 94.

² Philippe RENAUD, op. cit., p. 125.

choses qu'on peut voir, toucher, sentir, et c'est de là qu'il faut partir, et c'est là qu'il faut revenir. (DM, OC1, XVII, p. 144).

On pourrait ainsi dire que le toucher et le sentir sont la base sur laquelle Ramuz décide de développer son œuvre. C'est de là que part son questionnement sur l'homme dans son rapport avec l'univers. Le sensoriel s'avère dès lors le point de départ du travail littéraire de Ramuz, qui choisit l'image comme support. Le bourg représente l'espace par excellence de la fiction en ce sens qu'il est un espace physique limité, mais qui accumule en soi toute la force du cosmos.

Il est intéressant d'envisager cette structuration imaginaire à la lumière de Gilbert Durand, qui associe la structure gulliverisante à l'art du paysage. À son sens, "le paysage peint est toujours microcosme : constitutionnellement il ne peut prétendre à une similitude de dimension et, à plus forte raison, à une gigantisation du modèle"¹. Le travail littéraire de Ramuz est basé sur une telle concentration d'images dans un espace maîtrisable : il délimite des lieux restreints qui concentrent la substance de l'univers, de la solidité du roc à la souplesse de l'onde². En effet, le cadre spatial de l'œuvre ramuzienne se trouve entre la montagne et le lac, et ces deux éléments ne constituent pas des limites puisqu'ils possèdent un symbolisme ouvert. Le sémantisme des images chez Ramuz dépasse le cadre dénotatif de l'espace narratif pour atteindre un niveau universel.

La mise en scène de la guerre s'inscrit dans cette perspective gulliverisante. Pour cette raison, nous serons confrontés plus

¹ Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 319.

² *Ibid.*, p. 318.

fréquemment au conflit et à la crise, plus adéquats dans le cadre des microcosmes étudiés, qu'à la guerre en tant que telle. En effet, bien que fort présent dans les textes non-romanesques, le mot " guerre " n'apparaît pas souvent dans les romans. Toutefois, on peut clairement localiser ses germes dans les dissensions qui surgissent au sein des communautés décrites.

3. Le mythe de l'éternel retour

Des situations comme la guerre et les catastrophes naturelles sont parfois trop pénibles pour être supportées. Les communautés ont dès lors besoin d'éléments d'explication pour justifier leur sort. Les personnages ramuziens trouvent dans les mythes une explication plausible pour les événements qui altèrent le rythme habituel de la communauté. Le recours aux mythes semble fonctionner comme un élément régulateur, afin d'expliquer des phénomènes difficilement compréhensibles. Ramuz fait usage, entre autres, de références archaïques et procède à un travail de variations, de croisements avec d'autres matrices imaginaires comme par exemple, les références bibliques.

Les mythes liés à la thématique de l'éternel retour s'avèrent les plus récurrents. Ce mythe de l'éternel retour se présente chez Ramuz dans une version agricole, où la régénération périodique du monde est associée au cycle des saisons¹. Il est important de préciser que ce symbolisme puise ses sources dans une logique similaire à celle de l'imaginaire "nocturne", dans laquelle les limites, les contours et les distances sont brouillés. Il n'est plus question ici de la séparation qui caractérise le régime dichotomique dit "diurne", où les éléments sont disposés et affirmés vis-à-vis de leur contraire, mais de la mise en place d'un rapprochement qui n'oppose plus, mais qui *com*-pose. Ainsi de la croyance qui veut que la fin du monde représente la fin d'un

¹ Cf. Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", série "Essais", 1969, p. 79.

cycle historique déterminé et que le tout s'insère dans une répétition continuelle, renvoyant à une création cosmogonique survenue *in illo tempore*. Ce symbolisme suit une logique “ nocturne ” dans la mesure où le temps réel est aboli pour s'inscrire dans un temps mythique, le présent et l'avenir étant des cycles qui répètent le passé.

Dans les fictions ramuziennes, la thématique de la fin du monde se rattache à cet imaginaire. Invoquer la fin du monde en tant que fin d'un cycle et commencement d'un autre signifie donner du sens aux souffrances vécues. L'espoir de voir abrégées les douleurs d'un moment de l'histoire aide à mieux supporter l'absurdité des catastrophes naturelles, des adversités ou des conflits.

Comprendre le temps présent, avec son cortège de malheurs, comme le maillon d'une chaîne temporelle qui l'englobe est un recours pour trouver une forme de régulation et l'attribution de sens à la souffrance. En pratique, dans *Le Règne de l'esprit malin*, le spectre de la maladie et de la famine qui défigure et tue les villageois ne peut être expliqué que comme une punition divine en réponse aux péchés commis par un être de nature fautive, et soumis ainsi aux corrections venues du Tout-puissant : “ Nous comprenons maintenant pourquoi votre main s'est si lourdement abattue sur nous, c'est que nous l'avions mérité. Et vous nous en remercions, Seigneur, si de cette façon-là nous sommes ramenés au respect de votre saint nom ” (REM, *Rom*, I, p. 1086). Si le mal est personnalisé dans la figure de Branchu et semble être déterminé par une puissance extérieure, les villageois expriment le besoin d'opérer un passage de la vision du “ Mal dans le monde ” à

celui du “ Mal en soi ”¹. Dans cette interprétation des faits, tous ceux qui sont restés fidèles ont l'espoir que leur sacrifice est régénérateur et fait partie d'un plan divin, sagement contrôlé et mesuré par un être suprême. Dans cette perspective, on inscrit donc l'existence dans un récit premier, dans un temps sous le signe du sacré, qui précède toute création humaine. Cet appel au temps mythique est encore plus clair lorsque les villageois se rendent en procession, comme ultime recours dans l'agonie, le corps souffrant, le visage et les mains couverts par des linges pour cacher les plaies. Il est question pour les habitants du village d'implorer l'intervention divine qui puisse agir sur une situation chaotique. Par le biais du rite, les cieux sont plus proches des humains, en les entourant et en les couvrant comme dans un cocon sacré qui les transporte loin du mal : “ Ils s'étaient agenouillés ; il y avait au-dessus d'eux les deux croix, la Vierge, les bannières, il y avait le ciel au-dessus et au-dessous d'eux ” (REM, *Rom*, I, p. 1086).

De même, le combat de la troupe commandée par Josias dans *La Guerre dans le Haut-Pays* se trouve justifié par la relecture des récits bibliques et par leur réactualisation dans l'actualité, en assimilant le combat entamé avec le sacrifice des serviteurs lors des épreuves envoyées par Dieu, dans l'assurance de la répétition. Leur combat est donc nécessaire pour l'accomplissement des promesses divines et par là même, justifié :

¹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, avec la collaboration de Metka ZUPANCIC, “ Introduction ”, dans ID. (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 21.

“ C'est bien. Et ne cédez pas à la peur, car vous serez protégés. Il tiendra le bras levé comme Moïse ; tant qu'il tiendra le bras levé, vos forces ne failliront point. Frères, [...], êtes-vous prêts à la mort, et y avez-vous consenti ? Je dis que la mort n'est redoutable que pour le pécheur non repenté et vous vous êtes repentis. Et pourquoi vous mourrez, si vous devez mourir, frères, vous le savez aussi et que c'est pour le triomphe de la Parole et l'avènement du règne de Dieu... ” (GHP, *Rom*, I, p. 980).

Le mythe de l'éternel retour des événements se fait aussi repérer par le biais du mythe de la fin du monde, où la fin des temps est une situation analogue à celle des origines. Il s'agit ici d'une image récurrente dans les romans ramuziens, qu'elle soit associée à un renouveau ou non. Dans les cas de la fin des temps annoncée sans qu'il y ait forcément une issue associée à un temps nouveau différent du premier vécu par la communauté, presque aucun changement ne s'opère, la communauté revient à son rythme normal après l'extirpation de l'élément perturbateur.

Dans ce contexte, les phénomènes naturels peuvent jouer le rôle de catalyseur du processus de conflit qui s'instaure. Un exemple clair est celui de l'orage, qui apparaît plus d'une fois comme indicateur de la fin d'une période. Dans *L'Amour du monde*, il est même attendu et souhaité : “ On attend que l'orage vienne. Il ne vient pas. Il ne veut toujours pas venir ” (AM, *Rom*, II, p. 402). La formation de l'orage est mise en parallèle avec la dégradation des rapports dans la communauté, dans la mesure où tel changement climatique peut avoir des répercussions dans la vie des gens : “ L'orage, s'il voulait venir,

ferait du bien ” (AM, *Rom*, II, p. 402). Mais il suffit de quelques coups de tonnerre pour que la peur de l'anéantissement complet s'instaure :

Un morceau du monde était porté à votre rencontre ; il était retiré avant qu'on pût le saisir.

Un morceau de monde inconnu, avant qu'on ait eu le temps de le connaître ; un morceau de monde qu'on aurait voulu aimer et on n'avait pas eu le temps de l'aimer. (AM, *Rom*, II, p. 405).

L'orage se dédouble, étant suivi d'un autre orage moins intense, et coïncide avec l'assassinat de Joël par le sergent Penseyre, qui se suicide ensuite. Une fois les tensions menées à leur terme, le calme s'instaure à nouveau dans le village et la vie reprend son cours, dans une logique de répétition des événements, dans un monde facilement maîtrisable : “ On vit entre soi, on sait qui on est. On a un petit monde à nous, où il y a un bon petit vin ; alors c'est tout ce qu'il nous faut ” (AM, *Rom*, II, p. 412).



On voit donc que la tension qui régit les mondes ramuziens s'insère dans une structure euphémique. Cette représentation du monde révèle une angoisse vis-à-vis d'une temporalité menaçante : l'angoisse du temps qui passe et la peur de la finitude apparaissent en filigrane dans l'univers littéraire ramuzien. Le domaine de l'écriture est le territoire où cette angoisse s'apprivoise. Car autant l'angoisse est présente, autant l'idée de renouveau se laisse entrevoir dans l'œuvre de Ramuz.

C. Vers une dynamique dialectique

La réduction de l'espace physique et le besoin de protection sont présents dans plusieurs romans ramuziens. Philippe Renaud synthétise les résultats des études qui portent sur les “ espaces-refuge ” ramuziens. Il remarque que même si la typologie de Gilbert Durand n'est pas tout à fait utilisable pour le cas des récits ramuziens, ceux-ci peuvent contenir certains éléments qui se réfèrent à l'imaginaire dit “ nocturne ” :

Dans la faible mesure où elle est utilisable ici, la typologie de Gilbert Durand conduit à penser que les récits ramuziens, privilégiant pour la plupart le “ régime diurne ”, n'excluent nullement un penchant pour le “ régime nocturne ” : plus particulièrement, dans *Passage du Poète* et *Vendanges*, une nostalgie évidente des “ structures mystiques de l'imaginaire ”. C'est probablement dans *Aimé* et *Samuel* (pour ne parler que de textes réellement romanesques) que l'accord entre le récit et le triomphe final des structures mystiques trouve son meilleur équilibre ”¹.

Le travail de Philippe Renaud ouvre des pistes précieuses pour l'étude des récits ramuziens ; il a servi de point de départ à notre travail sur les “ espaces paradoxaux ”². En effet, nous considérons que le penchant pour le régime “ nocturne ” dans sa variante “ mystique ” constitue en effet une forte tendance, présente dans l'ensemble des œuvres, par le biais des microcosmes et l'euphémisation. Si l'œuvre

¹ Philippe RENAUD, *op. cit.*, p. 160.

² *Ibid.*, p. 160.

ramuzienne garde constamment en elle les éléments d'une opposition des contraires, remarquable dans la description d'un espace régi par l'antithèse, relevant du “ régime diurne ” ou “ héroïque ”, nous ne pouvons pas pour autant ignorer la forte présence des microcosmes de l'espace ramuzien. Ceux-ci sont effectifs à la manière d'un contrepoint qui nuance la bipolarisation en vigueur. De plus, la coexistence de ces deux tendances ressenties par Renaud témoigne de la mise en place d'une dialectique dans une structure qui se veut la synthèse des deux premières (“ héroïques ” et “ mystiques ”) donnant naissance à une tendance tierce qui n'efface pas les deux premières, mais qui relève continuellement de cette double force. Ainsi, le renouvellement s'opère par la mouvance entre les structures qui associent déploiement de l'espace et actes de repli, élan ascensionnel et miniaturisation, risques de séparation et de fusion, chute ou descente. Le résultat de cette mouvance est l'issue des schèmes cycliques, rythmiques, ou dramatiques. Cette interprétation trouve un écho dans la typologie de Gilbert Durand, mais elle seule ne suffit pas à révéler la dimension de l'œuvre de Ramuz, étant donné la complexité de l'utilisation du symbole chez Ramuz, qui s'opère dans des “ espaces paradoxaux ”, pour reprendre les termes de Philippe Renaud.

1. Les espaces de protection

La réduction de l'espace physique se manifeste par la protection contre les effets de la nature dans *Le Règne de l'esprit malin* : “ C’est sept ou huit cents habitants, logés un peu haut, si on veut, mais bien abrités contre les vents du nord et ceux du sud, par deux chaînes parallèles, entre lesquelles s’allonge une vallée qu’ils dominent ” (REM, *Rom*, I, p. 1012). Dans *Si le Soleil ne revenait pas*, la miniaturisation de l’espace (le village de Saint-Martin d’En Haut) est menée à son paroxysme : “ Revaz s’avançait [...], au milieu de ce petit village dont on dirait qu’on l’a serré entre ses mains pour en réduire le volume, avant de le poser là-haut dans la montagne, hors du monde ” (SLS, *Rom*, II, p. 1193). La position géographique du village est symbolique : il est à mi-chemin entre la terre et le ciel, puisqu’il se trouve à quatorze cents mètres d’altitude, resserré entre les montagnes. Il entretient une relation de symétrie inverse avec le village de Saint-Martin d’En Bas qui bénéficie d’un soleil multiplié par deux, puisqu’il est reflété par le lac. À partir de la vallée, Saint-Martin d’En Haut est vu comme une “ petite tache grise qui se confond presque tout d’abord avec la terre et les prés d’alentour ”. Par sa hauteur, le village semble être “ presque séparé du monde par l’hiver ” (SLS, *Rom*, II, p. 1191). Réciproquement, le village de Saint-Martin d’En Bas est miniaturisé lorsqu’on porte le regard à partir de la hauteur : “ on voit le village qui est dans son creux au-dessous de vous, semblable, en cette saison, à un fond effondré de glacier ” (SLS, *Rom*, II, p. 1273).

Cependant, il pèse sur ces espaces une menace supposée être d'ordre cosmique, puisqu'elle relève du "voisinage du soleil" (SLS, *Rom*, II, p.1190). Tels sont les mots du personnage Anzévuï, le savant guérisseur de Saint-Martin d'En Haut, qui arrive à cette conclusion alarmante après avoir consulté son "livre" : le soleil ne reviendra pas et le monde finira dans l'obscurité. Le ciel ramuzien, présenté souvent comme une voûte protectrice, peut donc lui aussi s'avérer vulnérable.

Il est important de souligner le caractère ambigu des remparts : symbole de défense, mais aussi d'intimité, le mur à la fois sépare et protège. Dans l'ensemble romanesque ramuzien, la montagne revêt aussi les valeurs ambivalentes de protection et de séparation propres aux remparts. De ce fait, il est opportun de ne pas se focaliser exclusivement sur l'une ou l'autre de ces significations, dès lors qu'elles sont exploitées conjointement dans la plupart des cas. Par exemple, les montagnes dans *La Séparation des races* jouent un double rôle. La chaîne montagneuse revêt un caractère diairétique lorsqu'elle représente la division entre les deux communautés : "C'est cette grande chaîne qui sépare ; il y a des hommes des deux côtés, et les hommes par elle sont séparés" (SR, *Rom*, II, p. 98). Toutefois, un regard porté sur ces hauteurs ne fait que corroborer le sentiment de petitesse de l'être humain face à un monde gigantesque non maîtrisable : "Ils se tenaient dans le silence devant cet arrangement qui est fait depuis toujours, devant ces choses bien trop grandes et auxquelles plus rien ne change [...], qui est l'arrangement d'ensemble ; [...] eux là devant, devant ce qui est commandé, mais eux aussi sont commandés" (SR, *Rom*, II, p. 99). La présence de la montagne appelle ainsi à la prise de conscience de cette condition :

“ Regardant avec les yeux de l’habitude, qui sont les yeux de ne pas voir, parce que à quoi ça peut-il nous servir tout ça ? et en quoi ça nous concerne-t-il ? comme ils pensent, parce qu’on est trop petits ” (SR, *Rom*, II, pp. 99-100).

Ainsi, chez Ramuz, la description de l’espace relève aussi du registre de l’intimité, avec une insistance sur les cols et le lac plus ou moins proches. La mise en miniature du monde s’apparente alors autant à une structure “ mystique ”, selon l’expression de Gilbert Durand, dès lors que le détail devient représentatif de l’ensemble, qu’à une logique d’ensemble de type dialectique.

Voyons l’exemple de Juliette dans *La Beauté sur la terre*. Après sa mauvaise expérience chez son oncle Milliquet, étant la cible des assaillants et dérangée par les clients qui affluent de toutes parts pour la voir sortir sur la terrasse de la taverne, Juliette est accueillie par Rouge. Celui-ci tente de lui offrir, à l’intérieur du microcosme villageois, un cadre encore plus miniaturisé et sécurisé. Dans le cocon que Rouge crée pour Juliette, tout paraît trouver un ordre ; les symboles d’intimité comme le redoublement et la mise en miniature d’un espace déjà restreint, semblent procurer, dans ce cas de figure, l’harmonie souhaitée. L’interaction avec le cosmos se donne à lire de façon claire dans le passage suivant, où la beauté de Juliette s’accorde à la joie des montagnes et se trouve dédoublée par le rapport d’harmonie des poissons du lac, de même que l’héroïne est dédoublée par la présence d’un bateau homonyme :

C'est alors qu'elle était reparue ; et il y avait eu une grande joie sur les montagnes. [...] Et tout à coup le châle jaune l'a quittée, — en même temps Décosterd pousse à l'eau la *Juliette*, en même temps les montagnes brillaient, les poissons sautaient hors de l'eau, — mais elle brillait à présent, elle aussi, elle brillait de ses bras nus, elle brillait de ses larges épaules. (BT, *Rom*, II, p. 613).

Cette scène est observée de loin par le jeune Maurice. “ Il a vu que les montagnes en ce moment avaient été atteintes sur leur côté par le soleil qui descendait, en même temps que sa lumière était moins blanche ; il y avait comme du miel contre les parois de rocher ” (BT, *Rom*, II, p. 613-614). À partir des éléments visqueux, en passant par les éléments liquides, solides, et par les plus volatiles, la nature se présente sous toutes ses formes dans une célébration de la beauté :

Plus bas, sur la pente des prés, c'était comme la poudre d'or ; au-dessus des bois, une cendre chaude. Tout se faisait beau, tout se faisait plus beau encore, comme dans une rivalité. Toutes les choses qui se font belles, toujours plus belles, l'eau, la montagne, le ciel, ce qui est liquide, ce qui est solide, ce qui n'est ni solide, ni liquide, mais tout tient ensemble ; il y avait comme une entente, un continuel échange de l'une à l'autre chose, et entre toutes les choses qui sont. Et autour d'elle et à cause d'elle, comme il pense et se dit là-haut. Il y a une place pour la beauté... (BT, *Rom*, II, p. 614).

Chez Rouge, Juliette trouve une paix fragile : si d'un côté, la topographie semble offrir un aspect protecteur — l'ensemble formé par le lac et les falaises joue le rôle de bouclier naturel — de l'autre, tout cela n'empêche pas la jeune Cubaine d'être un objet de convoitise et donc de rivalité menaçant la sécurité. En effet, ses pas sont guettés

de loin par les jeunes de la région. Dans le village, on accompagne l'évolution de l'affaire : Milliquet, mécontent de l'attitude protectrice de Rouge envers Juliette, menace de le dénoncer pour détournement de mineure. Rouge, impassible, n'hésite pas à recourir aux armes pour se protéger des menaces extérieures. Il s'occupe d'aménager sa maison et de réparer un vieux bateau qu'il baptise aussi "Juliette". La beauté se trouve ainsi dédoublée à travers un geste qui se veut avant tout rassurant. L'héroïne devient motif de joie pour Rouge, d'autant plus qu'elle participe à la réparation des filets utilisés pour la pêche :

" C'est que c'est justement un ouvrage de femme. On est bien obligés, nous autres, de faire le métier jusqu'au bout, mais c'est un métier qui est double. On faisait l'homme, on fait la femme, parce qu'il n'y a point de femme ici ou du moins il n'y en avait point. Mais à présent..." (BT, *Rom*, II, p. 607).

Cette activité se situe au-delà d'une tâche quotidienne ; elle revêt un rôle symbolique : la régénération de l'harmonie perdue du microcosme.

Cependant, cet élan de reconstruction s'avérera infructueux ; le scénario idyllique est perturbé par des jeunes gens qui se font expulser par Rouge. Les attaques foisonnent de tous côtés. L'angoisse domine alors les cœurs des protecteurs de la jeune fille, car celle-ci risque de passer des mois internée dans un asile, jusqu'à sa majorité. Lorsque la situation se complique, le ciel perd son aspect tranquille, la tension est lisible à tous les niveaux, faisant ciel et terre se ressembler dans leur instabilité, qui rejaillit sur les rapports humains. Un premier orage qui se prépare traduit par la fusion qui progresse sans cesse : " Elle voit qu'il y a dans le ciel une grande bataille et le ciel se transforme

continuellement ” (BT, *Rom*, II, p. 652). Les jours passent et l’angoisse monte, lorsque certains comprennent quel sort est réservé à Juliette et au village qui, depuis son arrivé, a eu son rythme bousculé : “ Bolomey comprend : tout s’est fait beau pour elle encore une fois, et c’est pour lui dire adieu ” (BT, *Rom*, II, p. 662). L’ambiance n’est pas festive, parce que le constat de la finitude des choses est tranchant : “ en effet, parce que rien ne dure sur la terre, que nulle part la beauté n’y a sa place bien longtemps... ” (BT, *Rom*, II, p. 666).

En se sentant menacé par les gens qui rôdent autour de lui, Rouge tire contre les falaises. À ce moment, sa nervosité est à son comble. Dans le récit, les mouvements de Rouge sont confondus avec l’image d’une toile qui représente l’épisode de la bataille du Bourget de 1870 :

Il alluma la lampe à pétrole qu’il a posée sur la table de sapin recouverte d’une toile cirée représentant la prise du Bourget (et c’est partout la guerre, mais on ne se laissera pas faire).

[...]

La bataille du Bourget, bataille partout.

[...]

Les Bavaois avaient des casques à chenilles, les fusiliers marins de bérets à pompons. On voyait que c’étaient les fusiliers marins qui attaquaient, étant commandés par un officier en uniforme d’amiral, avec des favoris. (BT, *Rom*, II, p. 667).

L’identification de Rouge le pêcheur avec les fusiliers marins s’opère immédiatement. Le pêcheur (au prénom qui évoque ici la force de l’action), semble comprendre grâce à la toile qu’il faut agir. Alternant la description du tableau aux actions de Rouge, le récit convoque

l'ambiance guerrière au premier plan. L'image figée du tableau gagne en mouvement sous le regard de Rouge :

Rouge a empoigné de nouveau son fusil, l'a mis en travers de ses genoux ; la crosse en montant laisse voir que l'officier lève son sabre, pendant que les Bavaïois sortent par la poterne, sur laquelle se trouvaient les chiens, car ce fusil était un vieux fusil à chiens. Plus haut, dans les glâcis, l'éclatement d'un obus faisait un rond blanc qui était entouré d'une couronne de fumée. (BT, *Rom*, II, pp. 667-668).

L'action de la bataille s'estompe lorsque Rouge observe le côté abîmé de la toile, comme si une image cinématographique était arrêtée. Il suffit que Rouge détourne son regard pour que la scène revienne de plus belle, en se souvenant du jour où l'on a posé la vieille toile :

Il regarde devant lui, mais, plus à droite, les événements sont interrompus sous la lumière de la lampe [...]. Il y avait longtemps qu'on ne se servait plus de cette toile cirée que Décosterd avait trouvée pliée en quatre dans le fond de l'armoire, et il avait dit : " Elle est encore bonne..." ce qui avait fait que l'officier de nouveau avait levé son sabre et le casque à chenille du Bavaïois qui recevait un coup de baïonnette dans le ventre avait recommencé à tomber. Il ne cessait plus de tomber depuis ce temps-là, c'est-à-dire depuis la guerre de Septante, cette guerre d'avant la toute grande (BT, *Rom*, II, p. 668).

Ainsi, la situation de tension dans le roman est présentée de façon dédoublée. En mêlant ses pensées à ce qu'il voit sur la toile, Rouge essaie d'ordonner mentalement le flot d'images qui le tourmente :

[...] alors la colère lui est descendue de la tête dans l'épaule, lui allant tout le long des bras qu'il fait monter et descendre, parce qu'après tout ce n'est pas sa faute, et le Bourget n'est pas pris encore, mais c'est la faute de... Eh bien ! ils verront ! [...] Il met en place difficilement toutes ces choses sous son crâne. Aujourd'hui dimanche, Milliquet, le juge, le greffier, l'huissier, les gendarmes, une enquête, puis un jugement ; et ils sont le monde, ils sont là-bas ; nous, ici, on est hors du monde. (BT, *Rom*, II, p. 669).

Dans cette ambiance tendue, l'orage qui revient sans cesse, prend les apparences d'une cavalerie, ce qui signifie pleinement le sentiment de menace qui règne :

On avait vu toute la cavalerie des vagues sauter en selle. On avait vu venir ces cavaliers qui avaient des panaches blancs.

[...] Nous, dans le fond de notre baie, sur notre banc, on la voyait passer au large par longues files bien alignées et vues en profondeur sous les panaches blancs qu'elle a [...] (BT, *Rom*, II, p. 679).

La fusion des scènes se poursuit avec la menace d'un nouvel orage qui se prépare, l'aggravation de la situation et l'image d'un tableau montrant le fusilier marin et un obus qui éclate :

Pendant qu'ils prennent place tous les trois, encore une fois autour de la prise du Bourget, dans la cuisine ; et on entend le bal, pendant que le fusilier marin lève sa hache d'abordage. On entend le bal, un obus éclate, faisant un rond blanc cerclé de noir dans un endroit où la toile cirée laisse voir sa trame. Le fond du lac se bouchait toujours plus. (BT, *Rom*, II, p. 688).

L'émergence de l'imaginaire héroïque par le biais d'un élément qui se trouve miniaturisé à l'intérieur d'un microcosme apparemment serein est un procédé récurrent dans les romans ramuziens. Cela explique pourquoi les espaces ramuziens ne présentent pas tout à fait le caractère paisible des espaces-refuge. Lorsque l'élément relevant du domaine diurne, avec ses forces d'opposition — dans ce cas de figure, la guerre — se trouve en germe au milieu d'un espace à prédominance nocturne, qui exprime le besoin de protection, la scène globale ne correspond plus ni à l'un ni à l'autre de ces registres, mais change de nature en se complexifiant.

Par exemple, dans *La Beauté sur la terre*, le combat a eu lieu dans le passé et n'est plus actuel. Il est donc défonctionnalisé, transformé en symbole. On voit alors la polarité héroïque être ré-actualisée, et provoquer un changement d'intensité. L'espace-refuge se transforme en arène d'un combat. Ramuz évoque des conflits qui ont lieu sur des plans différents et à d'autres échelles (un combat d'oiseaux, une bataille de vaches¹, voire la guerre au niveau cosmique) et c'est précisément en leur point de rencontre que se révèle la complexité de l'imaginaire du conflit chez Ramuz. Dans *La Beauté*, ce procédé prépare le lecteur à l'issue dramatique du roman : tout se déroule pendant la fête du 15 août, un violent orage éclate, le Savoyard met feu à la maison de Rouge et vole le bateau *Juliette* par vengeance, tandis

¹ La “ bataille ”, le “ combat de vaches ” ou encore la “ bataille des reines ” fait partie de la tradition montagnarde, par exemple dans le Valais, et consiste en un rassemblement de vaches dans une arène avant leur montée vers les alpages verdoyants du printemps. Ces vaches, dotées d'un tempérament belliqueux, vont naturellement s'affronter en vue d'obtenir la suprématie du troupeau au moment de la transhumance. La plus puissante reçoit l'appellation de “ reine ”, lors des joyeuses festivités qui concernent tout le village.

que la vraie Juliette et le musicien Urbain disparaissent sans laisser de trace.

On remarque que la mise en œuvre des conflits qui troublent l'ordre établi des petites communautés rurales s'opère ici selon la logique rituelle des charivaris¹ à l'occasion d'un événement (le plus souvent lié à la génération : remariages, mariages ou rapprochement comme dans ce cas de figure de deux êtres différents par l'âge ou la fortune, etc.) perturbant pour l'ordre de la communauté. Celle-ci se charge de gérer la crise par l'exercice d'une violence à l'encontre des perturbateurs : ou les couvre d'opprobre, ou on porte atteinte à leurs biens (on disperse la récolte, on brûle la grange, etc.). Ceci permet non seulement de dénoncer les erreurs à ne pas commettre, mais encore de ressouder la collectivité autour des valeurs à conserver : stigmatiser le fautif équivaut à renforcer la cohésion du groupe, non seulement par le recours à la règle collégiale dont on réaffirme la légitimité, mais encore par l'émotion partagée qui ne manque pas d'accompagner les charivaris, toujours bruyants et festifs. Ramuz ne semble pas ignorer ces pratiques, dont il offre des échos dans ses microcosmes romanesques. Ceci lui permet dès lors de faire percevoir le jeu sur les différentes échelles de grandeur : ce qui semble légitime aux yeux d'une petite communauté peut être renforcé (ou démenti) par les lois qui règnent à une autre échelle de la réalité, dans le monde hors cadre, ou, au sens le plus large, le cosmos. La confrontation des différentes sphères de l'action (du microcosme au macrocosme) met ainsi en lumière la fragilité des systèmes de pensée et des axiologies.

¹ Étienne CLEDA, "L'imaginaire des charivaris" dans : *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 4, 2004-2005.

La logique des charivaris est un des mécanismes mis en place par les communautés pour renforcer les limites réelles et symboliques du groupe. À l'issue de cette manifestation bruyante, l'ordre est rétabli et la communauté retrouve le calme. Au même titre que les charivaris, d'autres mécanismes peuvent aussi se manifester et se combiner entre eux dans les romans. Ainsi, la guerre s'exprime-t-elle sur le mode euphémique. La guerre d'homme à homme, lorsqu'elle ne se déroule pas, apparaît de manière symbolique dans la nature comme, par exemple, l'orage.

D'une manière générale, la nature est perçue comme menaçante pour les hommes. C'est ce que ressent Joseph dans *La Grande Peur dans la Montagne*. Décidé à redescendre au village, ce qui lui est interdit, il recharge son fusil et tire en l'air, le rouge de la déflagration contrastant avec le gris du ciel. Le son résonne dans les montagnes et rend un écho perçu comme un geste provocateur au sein de la chaîne de montagnes, devenue son antagoniste :

Alors l'écho lui est venu dessus et les échos l'un après l'autre lui venaient dessus de tout côté, comme si c'était sur Joseph qu'on tirait à présent, à droite, à gauche, en face de lui, comme s'il commençait une guerre avec beaucoup d'ennemis qui se seraient postés en demi-cercle pour l'attendre ; mais elle ne lui faisait pas peur, au contraire ; il fait de nouveau partir un coup de fusil [...].
(GPM, *Rom*, II, pp. 520-521).

Le mal contre lequel le héros se bat est d'origine inconnue, mais il anéantit bel et bien les bêtes qui se trouvent dans les mayens. La

situation d'indéfinition provoquée par cette catastrophe qui s'abat sur le sort des villageois devient dès lors, pour le protagoniste, la cause de la mort de sa fiancée, Victorine, comme si tout était inéluctablement lié.

C'est donc à cette nature mystérieuse et mortelle qu'il s'en prend, la même qui lui oppose une résistance hostile sous la forme d'un glacier qui lui barre le chemin : “ Joseph recommençait à faire monter ses yeux, à les faire descendre : il lui semblait que s'il tournait seulement le dos le glacier allait se mettre en mouvement pour de bon et lui sauter dessus. Il ne pouvait plus aller en avant, il n'osait pas revenir sur ses pas [...]” (GPM, *Rom*, II, pp. 458-459).

Les craquements du glacier sont comparés à un homme sur son lit et donnent un aspect humain à cet élément naturel : “ On entendait aussi, par moment, des craquements comme quand un homme couché fait craquer le sommier de son lit ” (GPM, *Rom*, II, p. 459). Réciproquement, tandis que la nature prend des allures humaines, le mystérieux personnage Clou emprunte un aspect durci comme la pierre : “ c'est alors qu'il a vu un homme, si c'est bien un homme, qui bouge là-haut dans le pierriers, un homme couleur de pierre qui a été caché derrière un bloc, puis est venu sur le côté du bloc se dédoublant de lui ” (GPM, *Rom*, II, p. 459). De plus, son énigmatique complicité avec cet élément naturel accentue l'oppression ressentie par Joseph : “ Alors on l'entendit rire, parce qu'il s'était arrêté de nouveau et les pierres en roulant les unes sur les autres, en se heurtant, en se frottant, semblaient se mettre à rire aussi ” (GPM, *Rom*, II, p. 460). C'est donc la nature qui apparaît comme le premier ennemi de Joseph dans les

hauts pâturages, et revient l'affronter une autre fois lorsque le brouillard devient pâteux, comme une “ matière jaunâtre, qui collait à lui, qu'il devait déchirer pour avancer ” (GPM, *Rom*, II, 522). Ainsi, face aux grandes forces qui l'empêchent de passer librement, Joseph se met en action. C'est sa force humaine et limitée qu'il déploie contre la force cosmique mystérieuse, mais ceci le stimule à relever un défi, puisque comme le précise Joël Thomas, “ l'obstacle entraîne souvent le héros à un fécond déséquilibre ”¹.

Une fois le chaos perçu au niveau de la nature ou la menace présente au sein de la communauté, la recherche de protection est une réaction immédiate. Tout comme dans les exemples évoqués précédemment, de nombreux personnages manifestent leur besoin de protection ou procèdent à un refus presque total des événements. Ainsi, après le suicide de son prétendant, Marie Grin dans *La Guérison des maladies*, tombe malade et ne se relèvera plus : “ Elle tentait de se soulever sur son lit ; elle retombait tout de suite ” (GM, *Rom*, I, p. 1158). Dans ses rêves, elle voit son amoureux à ses côtés, mais le bonheur ne dure pas : “ elle a connu que c'était un rêve qu'elle avait fait, et les rêves sont du brouillard, des nuages, de la fumée, au lieu que la réalité est comme un bloc de pierre où on a taillé à coups de ciseau ” (GM, *Rom*, I, p. 1162). Marie tombe dans la défaillance physique, mais cette chute devient une exploration des mystères les plus profonds de son existence lorsque ceux de son entourage remarquent ses dons de guérison : plus la jeune fille s'enfonce dans l'infirmité, plus elle est capable d'absorber les maux de ceux qui lui rendent visite. Le refus de vivre de Marie deviendra une source de

¹ Joël THOMAS (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, op. cit., p. 125

guérison pour les villageois, qui n'auront aucune pitié de la voir accumuler tous les maux sur elle-même puisque, selon les mots de son père, Marie était “ guérie de la terre et des maux de la terre, guérie des maux de l'âme et des choses d'en bas ” (GM, *Rom*, I p. 1170).

Lorsque la menace se trouve au sein du village, c'est la maison qui sert de refuge. Les villageois dans *Le Règne de l'esprit malin*, craignant les malédictions qui se sont abattues sur eux, cherchent à ne plus faire la moindre dépense d'énergie, et se réfugient dans leurs chambres : “ Dans le village, ils se débattent contre la mort. L'homme, la femme, les enfants étaient dans le même lit. À quoi bon se lever ? ” (REM, *Rom*, I, p. 1089). Les villageois de *Présence de la mort* cherchent dans l'élément aquatique un dernier lieu de repos qui les conduira à la mort, comprise comme soulagement. Ainsi, le début de canicule invite les gens habitant les hauteurs à descendre vers le lac pour une baignade. Mais lorsque la chaleur atteint des limites insupportables, les eaux fermentées du lac deviennent un soulagement momentané, puisque la mort les attend dans l'espace restreint du fond du lac.

2. Les jeux d'emboîtements

Nous attirons l'attention sur le souci de Ramuz de délimiter l'espace. Il se traduit dès le début du roman *L'Amour du monde*. Ainsi, l'expression “petite ville” dans la première phrase du récit. Ou encore, ce passage explicite du troisième chapitre :

Il faut dire que nous sommes ici une petite ville de quatre ou cinq mille habitants, pas plus, et qui s'était toujours tenue en dehors de la circulation.

Nous sommes bien sur la ligne des grands rapides internationaux, mais ils passent sans s'arrêter. (AM, *Rom*, II, p. 327)

La mention des trains qui traversent l'espace sans y faire escale traduit la quasi absence de communication avec le reste du monde. La localité n'est qu'un lieu de passage, les “grands rapides” n'ont pas besoin de s'arrêter. En d'autres termes, le monde est un contenant général qui n'éveille aucune curiosité de la part des villageois. Si le lac ou les montagnes sont les limites physiques d'un microcosme, ils peuvent donc jouer le rôle de remparts symboliques qui expriment une volonté de se tenir à l'écart du monde, dans l'ignorance des rapports extérieurs :

On n'avait jamais cherché à savoir ce qui se passait au delà des choses familières qui bornaient notre vue ; elles pendaient autour de nous, toutes proches de nous, [...] comme quatre murs qu'on pourrait peut-être percer, mais on n'en avait pas envie. (AM, *Rom*, II, p. 327).

Dans cette perspective, l'image cinématographique exerce une action prépondérante dans la mise en place d'une ambiance de peur ; c'est par le biais du cinéma en effet qu'arrivent les représentations d'un monde fascinant et redoutable à la fois. Le cinéma va transpercer les murs imaginaires en offrant un spectacle étourdissant :

[...] c'est comme tout un continent qui vient dans le ciel, c'est toute l'Asie, toute l'Afrique, ce nuage noir ; alors on a commencé à avoir peur.

On commence à avoir peur, parce que ça a grandi encore : on est assourdi, on est aveuglé, — et c'est beau, mais c'est trop grand...
(AM, *Rom*, II, p. 383).

À la réduction des limites physiques peut donc correspondre une vision bornée du monde et une ignorance de la diversité culturelle. L'abondance d'images qui sortent de la projection cinématographique¹, la " fiction cinématographique ", cette " feintise de nature perceptive "², est le facteur déclencheur d'un changement de position vis-à-vis du monde extérieur. Brouillés dans leur perception, les spectateurs se rendent compte que leur petit monde à eux ne tourne pas au même rythme que ce qui l'entoure ; leur salle de cinéma devient le point de contact avec d'autres mondes, l'espace de " l'exhaustion des fantasmes "³. Mais en essayant d'intégrer cette

¹ En raison des limites imposées dans le cadre de ce travail, nous ne développerons pas ici la mise en place des techniques cinématographiques dans le récit.

² Jean-Marie SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 305.

³ Étienne GINGRAS-PAQUETTE, " Les espaces clos du divertissement ", dans : Charles PERRATON (dir.) *Cahiers du Gerse 5. L'expérience d'aller au cinéma. Espace, cinéma et médiation*, Montréal, Université du Québec à Montréal, automne 2003, p. 100.

nouveauté à leur vision du monde, certains habitants du village mêlent leur réalité à la fiction montrée. Plusieurs habitants du village, comme le sergent major de gendarmerie Penseyre, veulent dès lors empêcher l'esprit novateur de gagner du terrain. La tension s'instaure alors dans le village. En effet, " tout se tient dans la vie des communautés, car un dérangement en entraîne un autre et ainsi de suite " (AM, *Rom*, II, p. 380). Comme dans un conflit armé, deux clans s'instaurent. Le village sort de son rythme habituel : les autorités publient des avis en limitant les heures d'ouverture des lieux publics, la gendarmerie opère des arrestations pour tapage nocturne et les réactions violentes ne tardent pas à suivre.

Les fragments du monde extérieur viennent par le biais du cinéma et la communauté, resserrée toujours sur elle-même, " nombril du monde " ¹ protégé par les chaînes de montagnes, reçoit avec stupéfaction des images d'un monde inouï venues par le biais du cinéma :

nous étions endormis et pas réveillés, nous étions entre quatre murs. Ces murs d'air, ces murs de montagne, ces murs de ne pas voir et de ne pas savoir, ils venaient en bas, — et on se disait : " Comment est-ce qu'on faisait pour vivre ainsi, et pour se contenter de si peu ; comment est-ce qu'on pouvait vivre si petit, quand c'est tellement grand et il y a tant de choses ? " (AM *Rom*, II p. 353).

L'image des murs corrobore ici le sentiment d'enfermement : la société décrite est bien une société fermée. Le microcosme est régi par

¹ Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 281.

la vision réduite et le rythme de vie régulier des villageois. L'arrivée du cinéma est l'événement qui bouscule la vie paisible des habitants puisqu'il introduit des images d'un monde trop grand qui envahit, de façon perturbante, le petit espace du bourg. Au début, les habitants n'ont pas conscience de tous les enjeux de cette nouvelle expérience. Les conséquences d'une telle ouverture ne tardent cependant pas à venir. La boîte lilliputienne est incapable de supporter ce contenu : " Une cloison cédait ; la séparation qu'il y avait entre le monde et vous cessait d'être " (AM, *Rom*, II, p. 334).

Mais la structure de l'emboîtement n'est pas exploitée dans le seul sens de la limitation. Dans la logique des microcosmes mise en place par Ramuz, le détail est un élément qui pointe vers une réalité plus vaste, macrocosmique. Le processus de gullivérisation favorise un jeu d'emboîtements successifs dans lequel " la valeur est toujours assimilée au dernier contenu, au plus petit, au plus concentré des éléments " ¹. Cela rejoint l'idée que le grand défi de l'homme est de concevoir son identité à sa juste mesure, ce que l'écrivain exprime métaphoriquement dans l'essai *Le Grand printemps* par un jeu d'emboîtements multiples :

il me faudra faire rentrer quand même le passé dans le présent. Mais je l'y ferai rentrer comme quelque chose de plus petit dans quelque chose de plus grand. Il y aura toujours une terre proche de mon cœur : il se passera seulement qu'autour de cette terre d'autres seront venues s'étendre. Le phénomène est d'élargissement, le phénomène est qu'on a atteint, grâce à la guerre, à une généralité plus grande. Et y faire tenir alors sa " particularité ", — rester

¹ *Ibid.*, p. 316.

paysan tout en étant pleinement homme. L'homme nouveau qu'on est devenu contient ainsi l'homme qu'on était, comme le fruit son noyau. Un noyau dur et petit, et autour une grande chair juteuse. (GP, OC1, VII, p. 120).

De plus, le jeu sur les échelles est un élément important qui ressort avec force dans l'ensemble romanesque. À ce titre, la trajectoire du héros de *Vie de Samuel Belet* démontre le franchissement des espaces, du plus familier (sa terre natale) au plus étendu (l'arrivée à Paris). Après un parcours comprenant plus d'échecs que de réussites, Samuel Belet revient à son point de départ pour y passer la dernière partie de sa vie. Son retour au village d'origine atteste de la circularité de la vie, dans une dialectique du contenant et du contenu : “ Il n’y a plus que cette grande image du monde dans quoi tout est contenu, et rien n’en sort jamais, et rien n’y est détruit ; c’est un degré de plus, il faut encore le franchir ” (VSB, *Rom*, I, p. 835).

3. La perméabilité des mondes

On aura remarqué que, dans beaucoup de romans déjà évoqués, la cause des malheurs réside dans le décroissement, soit l'interpénétration d'un monde et d'un autre qui préservent leur bonheur à la condition exclusive de leur étanchéité. Cette caractéristique a autorisé une certaine vision de l'imaginaire ramuzien, marqué par une structuration diaïrétique. Ce serait toutefois oublier que le cœur des intrigues romanesques, ce qui en fonde leur dynamisme, réside dans la perturbation de cette dualité, c'est-à-dire la découverte de la perméabilité des mondes. Il ne serait pas inopportun de dire que s'il y a séparation, c'est pour mieux favoriser la confrontation et accentuer les risques d'une interpénétration des mondes.

Parfois, l'élément humain est la personnification du désordre : l'infiltration d'un élément étranger dans l'ambiance restreinte du microcosme peut provoquer une situation de perméabilité et accélérer son anéantissement. Ainsi, par exemple, l'arrivée du cordonnier Branchu dans le village décrit dans *Le Règne de l'Esprit Malin* est la cause des divisions au sein du bourg. En effet, plusieurs indices sont masqués mais laissent entrevoir, en même temps, les pouvoirs mauvais de Branchu, l'homme mystérieux qui arrive discrètement et qui, petit à petit, révèle ses intentions maléfiques. Les villageois ne se rendent pas compte, au début, du lien entre les malheurs qui arrivent et l'installation de Branchu au village. La situation générale s'aggrave et certains se doutent de quelque chose : “ Êtes-vous Jésus ou bien le

Démon ? Branchu se mettait à rire : Ni Jésus ni le Démon, entre deux, hélas ! entre deux... ” (REM, *Rom*, I, p. 1040). Il s'avère par après que Branchu est la personnification du malheur. Dès lors, le pouvoir exercé par Branchu prend un caractère surnaturel ; le combat entre le bien et le mal devenu explicite finit par diviser les personnages et l'espace. Les partisans de Branchu envahissent des bâtiments et instaurent un climat de terreur, en s'abandonnant à tous les excès, tandis que ceux qui résistent au mal sont confinés dans leurs maisons, sans nourriture ni eau, livrés aux maladies et à la mort. Le village est alors puni pour avoir hébergé le malin. La structure du microcosme finit par s'écrouler à cause de l'intrusion d'un élément dissonant et la description fait état d'une terre étouffante, blessée, et d'un cycle naturel déréglé :

Alors il y eut des inondations, et il y eut des avalanches. Le printemps s'était fait trop vite, le printemps cette année-là était venu bien avant le temps ; la neige fondit partout à la fois : il y eut encore ce malheur d'une ruine générale. Ravinements, éboulements, débordements. [...] la terre était fendue et retournée (quelle charrue avait passé par là ?). (REM, *Rom*, I, pp. 1087-1088).

Le village siège dans la désolation, tandis qu'ailleurs le scénario reste inchangé :

Là-bas dans la plaine, à droite et à gauche, et en face de vous également sur l'autre versant des montagnes, l'homme continuait d'être l'homme : mais, ici, plus on s'approchait du village, plus la solitude grandissait. Les chemins coupés, les prés ravinés, les forêts tombées indiquaient assez à l'œil les limites au delà desquelles on n'osait pas s'aventurer. Et ces limites étaient celles de la commune,

parce qu'une malédiction était sur elle, et le bruit s'était répandu que ça devait être la peste. (REM, *Rom*, I, p. 1088).

Les habitants auraient pu éviter leur souffrance. En effet, ce sont eux qui ont formellement invité Branchu au village, lorsqu'il avait exprimé son envie de s'y installer. Une fois le conflit instauré, le cordonnier montre ouvertement sa mauvaise foi. Toutes ces caractéristiques l'éloignent du personnage de Juliette dans *La Beauté sur la terre*. Mais les deux partagent la condition d'étrangers vis-à-vis du groupe : leur point commun réside dans le fait qu'ils sont la représentation d'un ailleurs méconnu de tous et qu'ils finissent par bousculer l'harmonie fragile du microcosme.

En effet, dans *La Beauté sur la terre*, on retrouve le cadre d'un village bordant le lac, mi-paysan, mi-vigneron, qui vit dans des bornes clairement marquées ; d'un côté la nature intouchable du lac, de l'autre, des “ morceaux de monde ” (BT, *Rom*, II, p. 556) qui viennent par le biais de la voie à grande vitesse :

En arrière du village, il y avait cette route internationale qui n'était plus une route blanche comme les braves routes à voitures d'autrefois, mais toute noire de matières grasses sous le sable à petits grains que les pneus font éclater. (BT, *Rom*, II, p. 556).

Entre la ligne du chemin de fer et l'eau, il y a un assez drôle de mélange d'emplacements restés sauvages et de cultures (chose rare dans nos pays) ; c'est mi-paysan, mi-vigneron, avec peu de gros trains, comme on dit [...] (BT, *Rom*, II, p. 563).

La route internationale fournit l'espace nécessaire pour maintenir un timide lien avec ce qui est l'hors cadre. Le village reste axé sur son

centre et n'entretient pas de rapports plus profonds avec ce qui se situe en dehors de ses enceintes, comme si le monde extérieur n'était supportable que par petites quantités bien dosées.

C'est dans ce contexte qu'arrive Juliette. La jeune Cubaine débarque dans le village après le décès de son père pour y vivre avec Milliquet, son oncle. Sa beauté différente vient bouleverser le quotidien des villageois et provoque les comportements les plus divers. Tout d'abord, la nouvelle de son arrivée éveille la curiosité chez Rouge et Milliquet. En réalité, les deux amis sont poussés à imaginer le monde, ignoré jusqu'alors. Ils empruntent un atlas et cherchent sur la carte, non sans difficulté, le pays de Juliette : “ Une Amérique en trois morceaux ; ils avaient hésité avant de tomber sur le bon ” (BT, *Rom*, II, p. 542). La recherche provoque un bouleversement dans la vision du monde et de soi :

Et là, enfin, l'océan était grand ouvert devant nous, tandis que Rouge cherchait à se l'imaginer, parce que, nous, on a bien de l'eau, mais elle est petite. Cent kilomètres tout au plus dans un sens, dix ou douze dans l'autre, une eau petite qui n'est qu'un lac et tout entouré de montagnes ; et Rouge cherchait à se représenter là-bas cet espace non limité, ces autres eaux sans fin [...] (BT, *Rom*, II, p. 543).

La comparaison avec la réalité locale est inévitable : les oiseaux de là-bas sont des grands oiseaux de mer, par opposition aux moineaux du bord du lac. Le soleil est brûlant dans l'autre continent, en contraste avec le froid régnant dans la région. Soudain, l'atlas finit par “ fouetter l'imagination ” des deux hommes.



L'arrivée de Juliette est associée au changement de temps et de saison, comme dans l'annonce d'un changement futur de l'ambiance communautaire : “ Cependant un grand changement commençait à se faire dans l'air et de l'autre côté de l'eau sur la montagne. [...] il constatait là-haut le phénomène qui était plus qu'un changement de temps, parce que c'est toute la saison qui change ” (BT, *Rom*, II, pp. 548-549). Parallèlement, les dissensions ne tardent pas à venir. La beauté de l'héroïne provoque des divisions au sein de la communauté¹, à commencer chez les anciens amis Milliquet et Rouge. En effet, toute exception crée une difficulté à trouver sa place dans le groupe ; c'est ce qui peut rapprocher la beauté remarquable de Juliette et la difformité du musicien bossu, physiquement pourtant diamétralement opposé à l'héroïne. Ces deux êtres stigmatisés par leur différence vont s'identifier tout au long du roman, puisqu'ils ne se sentent pas intégrés dans la communauté villageoise.

La paix qu'éprouve Juliette dans la propriété de Rouge est toutefois vite perturbée parce que, contrairement à l'avis de Maurice, la différence de Juliette ne trouvera pas sa place au sein de la communauté. Le contact entre les habitants et la jeune Cubaine se fait de façon catastrophique, parce que l'attraction initiale qu'éprouvent les villageois à son égard se dégrade et finit par révéler une nature agressive chez certains. Tout comme Juliette, le personnage de Frieda dans *La Séparation des races* finira par s'enfuir du village. Les deux filles représentent l'inquiétante étrangeté et vont, par leur différence fascinante puisque déroutante, confronter les villageois avec l'autre

¹ Cf. Céline BARTHE, “ Construction et dégradation ”, dans : *Europe*, n° 853. C. F. Ramuz, *Iossif Brodski, Écrivains d'Acadie*, mai 2000, pp. 135-153.

mystérieux. Or toute porosité des mondes peut conduire, chez Ramuz, à la catastrophe.

Juliette et Frieda sont la personnification d'un univers méconnu qui envahit et menace l'espace restreint du village ; l'inclusion d'un élément venu du hors cadre entraînerait soit l'assimilation de la différence, soit la modification définitive de l'espace initial. Souvent, le roman ramuzien tient compte d'une situation particulière, à savoir le choc provoqué par l'arrivée de l'élément différent au sein de la communauté et le combat mené par le groupe en vue d'une récupération de l'état initial. Dans ce cas de figure, il y a impossibilité du métissage de deux mondes. Les personnages étrangers ne parviennent pas à percer le circuit fermé du microcosme, ni à s'assimiler au groupe. Au contraire, c'est par leur différence que la communauté réaffirme son identité : c'est dans la confrontation avec l'autre que le Moi s'affirme avec force. Une telle confrontation provoque dans certaines communautés ramuziennes un processus de renforcement des barrières de protection, qu'elles soient d'ordre réel ou imaginaire. Autrement dit, c'est en protégeant ses limites (la " muraille " qui englobe la communauté) que la cohésion et le maintien du groupe est affirmé, dans une dialectique protection/séparation. Cet objectif est d'autant plus difficile à atteindre que le risque de la destruction de cette structure en gigogne est constant.

La menace de l'abolition des murs réels ou symboliques qui séparent et protègent le microcosme hante les personnages ramuziens. La nature semble toujours traduire, au niveau macrocosmique, ces

perturbations. Ainsi, dans *La Guerre dans le Haut Pays*, la montagne semble se mettre en mouvement : “ Il semble que la montagne entière se penche et va tomber ” (GHP, *Rom*, I, p. 969). De même, les villageois craignent l’écroulement des montagnes dans le scénario apocalyptique régnant dans *Les Signes parmi nous* :

Les Signes ! les Signes ! les Signes ! écoute bouger le mur sur ses fondations. Il y en a qui sont descendus à la cave, mais écoute bouger, écoute trembler : c’est par-dessous et de bien plus profond que la Volonté de Dieu maintenant agit, par qui jusqu’aux assises de la terre seront ébranlées et les montagnes tombent dans l’eau. (SPN, *Rom*, I, p. 1298).

La crainte de l’écroulement des montagnes dans les eaux du lac montre l’angoisse des habitants face au chaos annoncé. De même, l’éboulement de terrain dans *Présence de la mort* complète le scénario de destruction : “ La paroi de rochers faisant bordure aux pâturages a bougé comme quand un cheval qui a des mouches fait bouger sa peau ” (PM, *Rom*, II, p. 85). La structure apparemment puissante des montagnes devient ainsi friable : “ Les crevasses, qui étaient immobiles et qui faisaient des lignes droites, ont ployé dans leur milieu comme un arc sous le genou ” (PM, *Rom*, II, p. 85). Dans ce scénario apocalyptique, l’écroulement des murs oblige la communauté à être confrontée avec ce qu’elle évitait. Par conséquent, des mécanismes de protection sont mis en œuvre par les communautés dans le but de faire face : la recherche d’un espace-refuge ou la protection de soi en sont les principaux motifs.

Une autre réaction face à la menace qui vient de l’extérieur est le renforcement des frontières. C’est la peur de contamination par

maladie qui terrorise les villageois de *La Grande Peur dans la montagne*. En effet, les troupeaux de l'alpage de Sasseneire sont décimés par une maladie d'origine inconnue. Par conséquent, les autorités interdisent la descente des bergers, puisque ceux-ci peuvent agir comme vecteurs de la maladie en arrivant au village : “ On les enferme avec les bêtes. Là où les bêtes sont atteintes, les hommes restent prisonniers ; tant que la maladie n'a pas pris fin, ils sont comme supprimés du monde ” (GPM, *Rom*, II, p. 464). Un poste de garde est installé dans l'entrée du bourg, pour éviter toute arrivée furtive. La règle est stricte à l'égard de ceux qui tentent de s'échapper de Sasseneire pour gagner le village : les hommes doivent être abattus, tout autant que les bêtes. Mais le jeune Joseph parvient à déjouer la surveillance, en empruntant un chemin périlleux, ce qui provoque chez les villageois la crainte de leur avenir et, par là même, un désir de retranchement :

Ah ! si seulement on avait pu imaginer que jamais il se hasarderait à faire ainsi le tour de la montagne, on n'aurait eu qu'à établir un second poste à ce bout-ci du pont [...].

Maintenant il était un peu tard pour le placer, ce poste ; pourtant on l'a placé. On se disait : ‘ Ce Joseph pourrait bien avoir l'idée de revenir, on ne sait jamais, c'est plus prudent. On sera plus tranquilles... ’. (GPM, *Rom*, II, p. 514).

Tout effort devient inutile lorsque la fonte des glaces provoque la rupture d'une poche d'eau, détruisant, au passage, le pâturage de Sasseneire et une bonne partie du village. Affolés par le bruit, ceux qui autrefois étaient “ prisonniers du monde ” cherchent la survie en descendant vers le village. Seulement, les gardiens du poste cherchent à défendre leur bourg jusqu'au bout, quitte à sacrifier la vie de ceux qui crient à l'aide : “ Eux ont tiré dans le tas. Ils ont tiré tant qu'ils ont

pu ” (GPM, *Rom*, II, p. 535). La description de la scène met en exergue la confusion provoquée par le bruit du torrent, puis par la dégringolade des bêtes et des bergers. Pris de panique, les villageois cherchent un refuge, tandis que ceux du poste de surveillance tirent sur les envahisseurs : “ Il semble qu'on ait vu encore Barthélemy, et lui venait dans le bout de la colonne ; lui, a encore eu le temps de lever le bras voulant dire : Ne tirez plus... C'est moi... mais on a tiré ” (GPM, *Rom*, II, p. 535). La catastrophe abolit les frontières et fait ressurgir chez les hommes l'instinct de survie. L'effort humain semble donc dérisoire face à la puissance de la nature, qui ne respecte pas les limites imposées. Les personnages ramuziens cherchent toujours à redéfinir les limites du microcosme en vue d'une protection, mais cette démarche ne peut pas se soustraire aux forces de la nature : “ Autant vouloir arrêter un coup de vent, autant vouloir arrêter l'avalanche ” (GPM, *Rom*, II, p. 536).

De même, les efforts mis en place par les personnages de *Présence de la mort* pour éviter la destruction finale s'amenuisent à la mesure que le mercure monte. L'angoisse monte, et les personnages cherchent des espaces restreints pour répondre au besoin de sécurité. L'agent d'affaires Gavillet, face aux images projetées au cinéma, se rend compte de l'existence d'un monde extérieur qu'il regrette de ne pas avoir connu. Lorsqu'il se trouve à bout de forces et écrasé par la chaleur grandissante, c'est dans le petit espace de sa chambre qu'il cherche à trouver refuge. L'espace physique de la pièce est assimilé à l'espace de soi : “ Qu'il se rapproche et aille plus près de son image, où qu'il se recule loin d'elle, ce n'est jamais rien que lui ” (PM, *Rom*, II, p. 67). Ainsi, c'est en cherchant des éléments d'intimité que Gavillet

conclut désespérément que l'être humain ne peut agir que dans l'espace restreint de sa finitude, à laquelle sa chambre donne un cadre symboliquement signifiant. Les limites du microcosme n'étant plus suffisantes pour assurer la protection, l'espace du village se décompose progressivement pour arriver à la formation de petits groupes soudés et hostiles à toute invasion étrangère. Les routes sont bloquées, les endroits de passage sont annihilés et la liberté est réprimée :

Et Corthésy : ' Ils ne passeront pas ! '

Là en bas, de son poing tendu, il fit lever la route et ce qui se tient sur la route, et que c'est fini d'aller sur la route.

On voit le blanc de la route être parmi du gris et sous du brun, contre du blanc : la route, les prés, l'air, puis le lac derrière : ' Fini ! ' Parce qu'on s'est arrangé pour que ce soit fini. (PM, *Rom*, II, p. 64)

En redéfinissant les frontières, les villageois cherchent un moyen de se défendre, dans un geste désespéré qui traduit un combat humain ignorant la force implacable de la nature. Encore une fois, la quête pour un " peu de ciel " s'avère perdue d'avance, la séparation entre les hommes et le ciel est instaurée et n'assure pas pour autant la protection, puisqu'elle donne place au chaos : " Ils ont ici encore un peu de ciel, puis n'en auront plus et plus personne n'en aura plus, si loin qu'on aille, avec cette séparation du ciel à nous qui intervient, pour qu'on ne puisse plus savoir ce qui s'y passe " (PM, *Rom*, II, p. 66).

Pour bon nombre de personnages dans le roman, la fin se trouve dans le " rond d'eau morte " du lac. Extenués par la chaleur grandissante, et dans l'impossibilité de vivre sur terre, ils se dirigent vers les eaux stagnantes en cherchant " plus rien qu'un petit espace

rond qui devient toujours plus petit ; — un tout petit espace rond pour ne pas mourir d'abord, ensuite mourir ” (PM, *Rom*, II, p. 70). L'espace restreint se réduit donc encore plus et trouve son expression ultime dans la comparaison du ventre maternel, le refuge par excellence. Le récit se concentre sur une seule image, celui d'une femme qui se dirige vers les eaux putrides avec son enfant dans le bras. La femme plonge dans le lac, et l'enfant se met dans une posture fœtale : “ Au moment qu'il va cesser d'être, il se tient comme quand il a commencé d'être, il se fait finir en se ramenant au tout premier commencement de tout ” (PM, *Rom*, II, p. 70).

Ramuz se complaît donc, on le voit, à montrer des microcosmes qui tentent de se protéger, vainement, des menaces extérieures : si la séparation (la logique diaïrétique du régime diurne durandien) est le mouvement premier des personnages, les intrigues romanesques mettent en place une logique récurrente de la perméabilité des mondes. Le mouvement de repli (la logique “ mystique ” du régime nocturne durandien, ou celle du refus, correspondant à la typologie de Jean Burgos) caractérise alors bon nombre de protagonistes, et en définitive, c'est la logique de la correspondance microcosme/macrocosme qui l'emporte.

Car la détérioration graduelle des relations dans la communauté coïncide avec la dégradation du climat ; il s'agit là d'une combinaison récurrente dans le roman ramuzien : “ L'orage ne voulait toujours pas s'éclater, bien que chaque jour, vers midi, le ciel se couvrît entièrement ; alors on vivait la seconde moitié de la journée sous un couvercle gris qui empêchait tout mouvement de l'air ”. (AM, *Rom*, II, p. 382). Lorsque le village, dont le travail rural est habituellement

invariablement réglé par les rythmes saisonniers, c'est-à-dire cosmiques, se trouve dérangé, les perturbations atmosphériques peuvent être comprises comme des équivalents macrocosmiques du désordre microcosmique.

La dégradation de l'intensité lumineuse peut être interprétée comme l'annonce d'une catastrophe, comme dans *Si le Soleil ne revenait pas*, où Métrailler s'effraye lorsqu'il voit, au crépuscule, un soleil qui ressemble à une tête de mort : " Tout à fait pareil à une tête coupée autour de quoi la barbe et les cheveux pendraient encore fumants " (SLS, *Rom*, II, p. 1215). La dégradation cosmique entraîne un risque de fusion des différents éléments. Ainsi, dans *L'Amour du monde*, la tombée du jour est le moment de la fusion entre les matières situées aux extrêmes : " À mesure que le jour baissait, le feu éclairait davantage ; il devenait plus jaune à mesure que l'eau devenait plus noire, prenant la même couleur que la montagne qui prenait la même couleur que le ciel " (AM, *Rom*, II, p. 351). Dans l'avertissement de la catastrophe dans *Présence de la mort*, la planète elle-même "retombe au soleil et tend à lui pour s'y refondre" (PM, *Rom*, II, p. 3).

4. Dans et hors cadre

Ramuz présente les mondes en réduction qui constituent le cadre spatial de ses romans en relation avec le monde extérieur. Cependant, l'impression première peut être la sensation de limitation de l'espace physique. La particularité de l'espace romanesque ramuzien est l'élément qui peut induire en erreur. En effet, l'écrivain privilégie les petites villes, les villages, les communautés rurales. Toutefois, par la juxtaposition de scènes simultanées, il arrive à combiner dans des espaces restreints de multiples événements. Et surtout, il aime montrer comment un élément étrange et menaçant parvient à s'infiltrer et à influencer l'ambiance d'un lieu. Une fois le danger découvert, la population se divise et l'esprit de méfiance prend place au sein du groupe.

On observe ainsi un jeu sur le rapport dans/hors cadre : Ramuz part du microcosme paysan (ou lié directement à la vie paysanne) pour mettre en lumière, par homologie ou par contraste, ce qui se passe dans le monde et vice-versa. Ainsi décrit-il, par exemple, dans *La Guerre dans le Haut Pays*, la progression des nouvelles idées politiques dans un village toujours réfractaire aux changements. La localisation du bourg assure la protection physique de la communauté et le dogme est gage d'intégrité morale :

Ne nous occupons pas de savoir ce qui se passe par le monde, où peut-être bien que Satan règne, mais, nous, heureusement, nous sommes à l'abri, parce que nous sommes une vallée reculée, et les

passages qui y conduisent sont faciles à garder. (GHP, *Rom*, I, p. 846).

L'illusion de protection se dissout toutefois avec l'assaut des idées venues de France. Il faut souligner que Ramuz situe l'intrigue après la Révolution Française. Les promesses de liberté propagées parviennent à percer l'enclos, malgré la résistance interne :

Il faut dire qu'en ce temps-là de grands bouleversements étaient survenus dans le train du monde ; et, nous, on a beau être une vallée étroitement fermée, on ne peut pourtant pas empêcher que les fausses idées, à la longue, n'y entrent, et un peu du désordre qui règne aux alentours.

[...] c'est ainsi que depuis quelque temps circulaient ces histoires de droits de l'homme, de l'égalité entre hommes, et de la République instituée par le libre consentement des citoyens. (GHP, *Rom*, I, p. 845).

Significativement, ce sont les villages situés plus bas, aux environs du lac, qui vont céder à l'influence externe. Les classes dirigeantes des villages qui composent le Haut Pays répondent fermement au mouvement. La situation devient instable et une guerre oppose bientôt les habitants du Haut et du Bas Pays. Ramuz concentre le roman sur l'affrontement de ces deux groupes, mais laisse clairement comprendre que l'événement n'est pas un cas isolé. Le narrateur du roman fait une observation sur la situation externe à la diégèse, lorsqu'il fait état de l'avancement des troupes révolutionnaires à l'époque de la Révolution Française :

On ne montre ici qu'un petit pays et qu'un petit détail des choses, mais dans toute l'Europe semblablement elles s'avançaient, étant poussées par une foi. Elles disaient : “ On vous apporte la liberté”.

Ceux qui en voulaient, elles en faisaient leurs alliés ; ceux qui n'en voulaient pas, elles leur tombaient dessus. (GHP, *Rom*, I, p. 943)

Une correspondance entre le microcosme et le hors cadre, et jusqu'au macrocosme, est établie par le fait que la détérioration des relations sociales observée au niveau local forme une mise en abîme à l'égard de la situation conflictuelle au niveau mondial. L'instabilité touche donc tous les lieux, y compris les villages les plus reculés : “ il avait bien fallu cet universel bouleversement pour qu'on commençât à s'agiter ” (GHP, *Rom*, I, p. 879). Cette relation de similitude entre les situations locales et hors cadre se fait sentir dans plusieurs romans, mais se donne toujours à voir de façon différenciée. L'influence du monde extérieur sur le microcosme peut s'exercer de façon volontaire ou involontaire.

Le rapport problématique entre ce qui est dans et hors cadre s'affirme avec force dans *Présence de la mort*. L'intérêt pour les espaces réduits traverse tout le texte, on le remarque dans plusieurs passages comme : “ Ça n'est pas pour nous, c'est trop grand. Notre monde à nous est tout petit. Notre monde à nous va jusqu'où nos yeux vont ” (PM, *Rom*, II, p. 9). Tel refus d'élargissement des esprits se voit perturbé par les nouvelles apportées par les journaux. Les nouvelles inquiétantes convient dès lors les habitants à une perception du monde qu'ils ne sont pas prêts à développer : “ Il faudrait pouvoir imaginer le ciel, les astres, les continents, les océans, l'équateur, les deux pôles. Or, on n'imagine rien que soi et ce qui est autour de soi. Je tends la main, je touche ” (PM, *Rom*, II, p. 9). Dans tous les lieux, les regards sont incrédules vis-à-vis des mauvaises nouvelles du réchauffement de la planète. La menace extérieure parvient à percer

les microcosmes qui s'ignoraient si fragiles. Le silence des eaux, l'immobilité du ciel, auparavant impensables, sont l'indice de ce que quelque chose d'anormal se produit dans la nature. La situation empire et le cercle se renferme au-dessus des êtres : “ La mort est maintenant partout. Sur les places publiques au beau milieu des grandes villes, loin des villes ; là où c'est plein d'hommes, là où il n'y a point d'hommes du tout, ici. Parmi nos petits champs à nous, notre bon tout petit pays à nous ” (PM, *Rom*, II, p. 66).

Le lien entre un macrocosme catastrophique et un microcosme vulnérable est également esquissé dans *Les Signes parmi nous*. Contrairement à un monde externe déchiré par la guerre, la maladie et la famine, la réalité locale est paisible et confortable : “ Drôle de temps, partout des malheurs et des deuils ; partout des morts, des ruines, du sang ; et pourtant ça va bien ici, ça va bien pour nous ” (SPN, *Rom*, I, p. 1239). En effet, le village semble être situé dans une région solide, “ tout y tient ensemble comme dans le tableau d'un grand peintre ” (SPN, *Rom*, I, p. 1249). L'espace y paraît être rangé “ comme quand des soldats sont en ligne ” (SPN, *Rom*, I, p. 1250). Mais l'apparente stabilité de la région se trouve menacée par le message prophétique de Caille, le colporteur biblique. Il avertit les gens sur ce qu'il estime être des signes de la fin du monde. Partout où il passe, ces signes se font sentir plus nombreux. Les villageois en viennent à craindre le pire lorsque la grêle s'annonce dans les champs. Pour l'éviter, les canons contre la grêle sont mis en action. C'est le légionnaire, dans son obsession guerrière, qui tisse un lien entre le combat contre la grêle et la guerre qui se passe hors cadre : le petit paradis alors est menacé, puisqu'il commence à ressembler à

l'ambiance tourmentée du monde qui l'entoure. Contenant et contenu se mêlent dans une inquiétante fusion :

Il n'y a plus d'exceptions, il faut que tout le monde y passe... Ah lah lah ! (il rit) vous ne vous y attendiez pas... [...]

— A votre tour ! Et pourquoi pas ? pourquoi pas vous ? Tout le monde, je vous dis. Les Anglais, les Belges, les Français, les Luxembourgeois, les Italiens, les Autrichiens, les Polonais, [...].

Il rit.

— Et nom d'un chien, il y a les Boches !

[...]

— Vous, dit le légionnaire, vous vous battez contre le mauvais temps, moi contre les mauvaises gens. Vous, contre l'eau, moi, contre le feu. Mais c'est tout pareil, on est frères. (SPN, *Rom*, I, pp. 1292-1293).

Le thème du microcosme paisible qui contraste avec un monde en guerre est retravaillé dans *Si le soleil ne revenait pas*. La crainte d'une possible dégradation de l'ambiance locale est exprimée cette fois par le savant du village. La guerre qui se développe hors cadre représente pour le savant Anzévui une preuve de ce que les prophéties écrites dans "le livre" (le personnage ne dit jamais quelle est la nature de ce livre, mais on peut songer à l'Apocalypse) vont bientôt se réaliser. Anzévui voit donc la guerre se dédoubler :

Eh bien, dans le livre, il y a une guerre ; — il y justement une guerre à présent. Mais il y a aussi une guerre dans la région du soleil. 1896 et 41, ça fait le compte. Il est dit aussi, dans le livre, que le ciel s'obscurcira de plus en plus et, un jour, le soleil ne sera plus revu par nous, non plus seulement pour six mois, mais pour toujours. (SLS, *Rom*, II, p. 1191).

On est en 1937 et la guerre d'Espagne n'apporte pas des bonnes nouvelles via les postes TSF des cafés de Saint-Martin d'En Haut. Avec la télégraphie sans fil, nouveauté à l'époque, les recoins les plus distants sont au courant des dernières nouvelles du monde : " Ils sont, pour le moment, chez Pralong, ils parlent de leurs affaires en buvant [...]. Ils discutent [...] sur les nouvelles de la guerre, car il y a toujours des guerres (il y en avait une en Espagne, cette année-là) " (SLS, *Rom*, II, p. 1195). Quelques villageois commencent à croire dans ce que dit Anzévu et se lancent dans un compte à rebours : le personnage de Brigitte, par exemple, plante un clou dans une poutre chaque dimanche. Le chasseur Cyprien Métrailler, dans un élan héroïque, essaie de monter plus haut dans les montagnes pour dépasser la paroi naturelle et ainsi chercher le soleil. Il croit que le village est mort puisqu'enfermé dans une structure en gigogne :

Et voilà ! ça y est ! Et eux, ils sont morts là-dessous parce qu'ils consentent à la mort. Ils sont couchés ensemble dans le mauvais air sous un édredon, sous un plafond, sous un toit, puis sous un autre qui est la neige, et un troisième toit encore qui est la nuit ; eh bien, moi, je vais chercher la lumière parce que je suis vivant. Je vais leur ramener le soleil qu'ils n'ont plus; et pour le moment, je refais la lumière. (SLS, *Rom*, II, pp. 1212-1213.)

Le soleil est bien là, par-dessus les montagnes, quoique sous un ciel nuageux. Mais la vision effrayante d'une tête coupée pleine de caillots de sang autour du soleil fait échouer le jeune chasseur. Or, quelques jours plus tard, son père trépassé. La mort du père est la punition pour avoir prétendu indûment au pouvoir créateur.

Dans l'ensemble, on voit donc que les microcosmes ramuziens, qui cherchent une stabilité idyllique, se perçoivent en harmonie avec le cosmos, mais menacés par l'instabilité qui caractérise les réalités hors cadre, qui se présentent parfois comme d'autres microcosmes concurrents. C'est parfois le macrocosme qui sert de révélateur ou de miroir aux perturbations liées à la brèche introduite dans le mur des séparations entre microcosmes, parfois au contraire, le constat part des microcosmes pour s'étendre à une prise de conscience plus globale.

5. Circularité et renouveau

Ces éléments supposent une conception particulière de la temporalité. De même que la situation locale peut entretenir des rapports directs avec le cadre général et qu'il est impossible de les dissocier, de même l'essentiel, dans l'être humain, ne se sépare pas de ce qu'il va devenir. L'œuvre romanesque de Ramuz se charge de cette double préoccupation. À cet égard, le processus des emboîtements est donc un des motifs structurants qui traversent significativement l'œuvre ramuzienne.

Une telle vision de monde s'appuie sur la recherche de la maîtrise du temps : le cercle est le symbole du recommencement et de la totalité temporelle¹, la réponse à la rupture et à la discontinuité. Cette circularité peut cependant parfois constituer un piège, elle peut se traduire par une atmosphère étouffante. Ainsi, dans *Présence de la mort*, la catastrophe qui menace de se répandre s'exprime par une image spatiale :

Faites les étendues se suivre, les espaces se succéder. À ces pays de montagne d'ici, cousez les plaines. Cousez alors les mers ensemble et à ces mers cousues ensemble ce qui est de l'autre côté : on finissait par se retrouver où on était.

[...] On ne pouvait pas ne pas revenir. On finissait par voir que c'était rond. La terre est ronde.

On était prisonniers. Prisonniers de ce qui est rond. De ce qui est périssable et rond. (PM, *Rom*, II, p. 56).

¹ Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 372.

Mais la circularité peut également signifier la dynamique d'un renouveau possible.

Le personnage de Samuel Belet vit cette situation. À l'âge mûr, il revient sur ses premières années par le biais d'un livre sur sa vie. La fin annoncée devient pour lui la perspective d'un nouveau début : “ c'est souvent quand on se croit perdu que le salut est le plus proche, et cette fin qu'on croit avoir devant soi n'est alors qu'un commencement ” (VSB, *Rom*, I, p. 832). Pour Samuel Belet, c'est sur un rapport profond et unique avec la langue que repose son écriture. Conflictuel au début, le rapport se nuance pour atteindre une certaine dynamique dialectique :

J'ai eu bien de la peine au commencement. Il me semblait que jamais je n'arriverais au bout de mes phrases. Ou bien elles étaient trop courtes et il me fallait hacher mes idées pour les y faire entrer ; ou bien elles s'allongeaient indéfiniment et je ne me comprenais plus moi-même. Mais je suis têtu : c'est tant mieux, des fois. À la place de reculer je m'arc-boutais contre les mots, poussant dessus de toutes mes forces ; il a bien fallu qu'ils finissent par céder. (VSB, *Rom*, I, pp. 816-817).



En choisissant d'agir, Samuel reconnaît ses limitations et les affronte courageusement. Il trouve une issue à la question lorsqu'il comprend l'“ enchaînement qu'il faut retrouver ” : “ Tu laisseras des vides là où tu ne te souviens plus du détail, et, certaines, tu n'as pas besoin de les dire ” (VSB, *Rom*, I, p. 817). En passant par les forces conflictuelles, et par les forces du refus, Belet retrouve dans la

dialectique des contraires la façon de ruser avec l'historicité, en créant à sa façon un récit poétique qui le transporte dans un temps mythique, où les distances supprimées n'opposent plus de barrières. Ce n'est que dans cet espace privilégié de l'écriture que Belet parvient à trouver l'absolu : “ Car tout est confondu, la distance en allée et le temps supprimé. Il n'y a plus ni mort, ni vie. (VSB, *Rom*, I, p. 835).

Ce sont les valeurs d'assimilation et d'adaptation propres au régime dialectique qui sont valorisées ici. Ramuz aborde cette question de façon symbolique dans *Terre du Ciel*. À l'issue du roman, le personnage appelé Chemin arrive à comprendre ce qui manque au tableau qu'il a peint : “ il y a eu enfin pour eux tout le ciel quand il y a eu toute la terre de nouveau ; il y a eu pour eux toute la joie quand la souffrance est revenue prendre place à côté d'elle ” (TC, *Rom*, I, p. 1373).

Le roman comporte trois moments distincts. Le premier est celui de l'ancienne vie, qui apparaît dans le récit par le biais des souvenirs. Le deuxième, la résurrection, lorsque les villageois se rendent compte de leur condition et de l'absence complète du malheur. Sans plus avoir l'urgence de vivre, les personnages suivent leur vie en se remémorant le passé conflictuel, où ils devaient faire face à toutes sortes d'épreuves comme la famine, la guerre, le deuil, le mauvais temps. Le troisième moment est la réintégration du mal et par conséquent de l'antithèse bien/mal, étape importante dans la compréhension et acceptation de la condition humaine. Ce moment est illustré par la découverte de Chemin, le peintre au nom symbolique, qui pourrait bien être un avatar de Ramuz, qui a toujours

affirmé trouver chez les peintres l'inspiration pour écrire. En ce sens, les “tableaux” de Ramuz sont progressivement orientés de la confrontation du haut et du bas à la dialectique rapprochant les éléments antithétiques. La “palette de Ramuz”¹, à l'exemple de celle de Chemin, contiendra toutes les couleurs qui peuvent traduire cette dialectique :

Chemin a compris pourquoi son tableau n'allait pas ; alors, le lendemain déjà, il s'était mis à le refaire ; son tableau maintenant était en deux parties : une partie d'en haut, une partie d'en bas.

[...]

Pour la partie d'en haut, c'était un beau bleu, c'étaient du rose, du blanc, du vert tendre, pour la partie d'en bas, c'était du rouge ou bien du noir. (TC, *Rom*, I, pp. 1373-1374).

Dans certains romans, l'idée de la fin des temps aboutit à la constatation du recommencement du monde : certains récits dépassent le moment de la fin annoncée et ouvrent la voie pour une possibilité de renouveau. Même si l'on repère la présence d'analogies apparentes entre ce qui représente “la fin” et le “commencement”, force est de constater, par le biais des images convoquées, qu'une donnée nouvelle sera incorporée à jamais au tissu social.

Ainsi, les signes annonciateurs de la fin se multiplient dans *Les Signes parmi nous*, et sèment la panique dans la communauté. Aux mauvaises nouvelles de la Grande Guerre s'ajoutent les difficultés par lesquelles passent les villageois : l'épidémie de grippe, l'augmentation

¹ Ventura GASSOL, “La ‘palette’ de Ramuz” dans : *Lettres : C. F. Ramuz*, 3^e année, n° 6, 1945, p. 128.

du coût de la vie, les manifestations ouvrières, l'augmentation anormale de la température. Ces données accroissent l'insécurité et l'incertitude et font penser que la fin est proche lorsque le colporteur arrive dans le village pour diffuser le message contenu dans les exemplaires du " Livre " titré " Prédications sur les temps nouveaux ". Si le titre de la brochure vendue par le colporteur reste vague, les évocations au livre de l'Apocalypse foisonnent dans le roman. En effet, Ramuz se base sur l'Apocalypse pour créer une tonalité qui, selon Doris Jakubec, se révèle par le vocabulaire, l'expression, les comparaisons, les images et le rythme¹. L'écrivain, en retravaillant certaines citations et en en créant d'autres², donne à ce récit l'impression de l'existence des forces oppressantes. Par le biais de Caille, certains personnages sont persuadés que la fin arrive, puisque chaque événement semble prouver la pertinence du message. Les commentaires du narrateur font état d'un temps analogue à celui des origines : " il se trouve que les Temps se sont repliés sur eux-mêmes, la Fin ressemble au Commencement. Les Temps de la parole proférée et les Temps de la parole réalisée sont en ressemblance et voisinage " (SPN, *Rom*, I, p. 1263).

Cependant, Ramuz lance un regard ironique sur la vocation du personnage de Caille : le colporteur croit aveuglement à sa mission mais il n'est pas en état de repérer ce qui se passe à ses côtés. Il s'occupe de faire voir et entendre les signes annoncés par les Écritures, mais il ne saisit pas le message d'une nature en extase qui semble lui parler et qui ne remporte aucun succès : " Il repassa sous les platanes ;

¹ Doris JAKUBEC, " Les Signes parmi nous. *Notice* ", dans ID. (dir.), *op. cit.*, I, pp. 1676-1694.

² *Ibid.* p. 1687.

ils disaient : ‘ On est beaux, regardez-nous ’ ; il ne les a pas regardés ” (SPN, *Rom*, I, p. 1234).

À la fin de l'histoire, des changements sont repérés dans la vie courante des protagonistes, aussi bien que sur le plan cosmique : “ On aurait dit que c'était la charpente même du ciel qui craquait, et, quand les douze coups de nouveau tombèrent, que c'était des morceaux de ciel qui tombaient ” (SPN, *Rom*, I, p. 1263). Un indice pèse lourd dans cette communauté de base agricole : la préparation d'une tempête de grêle menace la production des champs, et par conséquent la subsistance du groupe. Le seul recours est d'utiliser des canons pour dissiper les nuages et sauvegarder la récolte : “ cette mitraille, on aimerait mieux la recevoir en pleine poitrine, parce que les produits de la terre, c'est encore plus sacré qu'un enfant ” (SPN, *Rom*, I, p. 1295). Si la tempête qui se forme est assimilée au chaos, elle peut cependant aussi être porteuse de nouveauté, comme le montre le dialogue entre deux jeunes amants : “ Cois-tu que c'est la fin du monde ? Mais il rit et il dit : C'est le recommencement du monde ” (SPN, *Rom*, I, p. 1305). À l'issue de l'orage, ce n'est pas la mort qui advient, comme croyait le colporteur biblique Caille, mais le beau temps. Comme dans une reconstruction cosmogonique, les choses et les êtres reviennent à l'existence après l'orage. Progressivement, les villageois se réapproprient leur environnement immédiat à travers une expérience sensorielle :

il y a aussi cette espèce de commencement ou de recommencement ; la grande table de sapin peinte en brun se voit de mieux en mieux dans la cuisine, on n'ose pas y croire.

[...] Il y en a qui se touchent les bras, les jambes ; c'est comme s'ils se refaisaient leurs bras et leurs jambes en les touchant.

Ils doivent d'abord se les refaire et se refaire eux-mêmes, avant de se servir d'eux-mêmes, puis commencent à s'en servir, s'étant remis debout, tendant le bras, posant le pied sur le plancher ” (SPN, *Rom*, I, pp. 1308-1309).

Les choses retrouvent leur ordre habituel, tant dans les cieux que sur la terre. Les portes et les fenêtres des maisons s'ouvrent de nouveau, les gens continuent leur travail quotidien, puisque “ la page du ciel a été tournée ” (SPN, *Rom*, I, p. 1310). Ce n'est pas la fin des temps, mais un nouveau cycle qui s'enclenche et qui efface tous les signes des souffrances passées : “ Et déjà les autres malheurs, ces morts, ces deuils, ces maladies, tous ces malheurs d'avant sont oubliés, à cause que ce dernier malheur n'a pas été ce qu'ils ont cru ” (SPN, *Rom*, I, p. 1309). Les villageois sentent le besoin de reprendre leurs tâches afin de s'accorder au travail de régénération du ciel qui se met en place : “ Dans le soir, ces points de lumière reparus sont comme si l'air avait été recousu, ils sont dans l'air comme une couture en fil rouge ; et, nous, alors, dépêchons-nous ! Nous aussi on a à recoudre, nous aussi on a à boucher les trous ” (SPN, *Rom*, I, p. 1311). Hormis la veuve et la mère qui a perdu son enfant, tous sentent le changement à travers l'urgence des tâches à accomplir. Tous retrouvent leur rôle à jouer sous le grand tissu de l'air, le tissu étant l'image même de la continuité, du mouvement par le travail des mains qui le fabriquent et du destin et de la durée des hommes¹. La régénération ici vient donc par le travail de l'être humain et le tissu maintes fois montré dans les romans comme une matière déchirée, peut donc retrouver son unité.

¹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, entrée “ tissage ”.

De même, mais dans une tonalité plus proche du merveilleux, la régénération du village massacré dans *Le Règne de l'esprit malin* arrive par le biais d'une petite fille qui se trouve loin de l'endroit châtié par les forces malignes de Branchu. En effet, elle est en train de tricoter sous un arbre lorsqu'elle entend une voix. Ne voyant personne autour d'elle, elle reprend le travail. Ce n'est que lorsqu'elle reprend l'ouvrage que la voix se fait claire. Il s'agit de son père disparu. C'est grâce à cette voix et à la recherche qu'elle entreprend du côté du village que les habitants seront délivrés du mal. Le chemin à parcourir par la jeune fille est difficile à repérer, mais elle finit par le trouver, comme s'il était balisé par des fils comme sur un tissu : “ elle le cherchait plus loin des yeux, finissant par le retrouver, indiqué par un peu de gris comme quand un bout de fil est resté pris dans le drap ” (REM, *Rom*, I, p. 1106). En rentrant dans le village, la vision est terrifiante, puisque les partisans de Branchu étaient étendus sur les rues, épuisés d'une autre nuit de débordements. La vision est comparée ici à un “ champ de bataille ” (REM, *Rom*, I, p. 1108). La présence de la fillette va changer la donne : les maladies se dissipent, Branchu est anéanti et ses disciples engloutis par la terre. Ciel et terre sont remis à neuf, mais ce renouvellement réserve une agréable surprise, puisque tout est plus beau qu'auparavant : “ Un soleil comme il n'y en avait pas eu depuis longtemps, et, dessous, des toits réparés, des murs réparés et repeints, et tout le village d'avant, mais comme plus joli qu'avant ” (REM, *Rom*, I, p. 1111).

Le patronyme de la jeune fille est d'autant plus symbolique qu'elle s'appelle Marie. Telle que la jeune Marie de *La Guérison des*

maladies, il s'agit d'un personnage porteur d'espoir. Cette deuxième revient aussi au village, mais sous une forme spirituelle. Après sa mort, Marie Grin se transfigure et est repérée par les villageois en venant prendre place dans la nature. Cela se passe après un orage qui mène les habitants à entamer une “ bataille ” contre le ciel, avec leurs canons pour éviter la grêle (REM, *Rom*, II, p. 1225). La grêle ne vient pas, mais au contraire, la présence miraculeuse de Marie se fait partout : la terre est “ d'une autre couleur ” et le soleil revient d'une façon plus intense “ il vient de nouveau, il vient quand même, il vient comme s'il n'allait plus jamais cesser de venir ” (REM, *Rom*, I, p. 1226).

La régénération est visible aussi dans *Si le soleil ne revenait pas*. Le village incrusté dans une vallée en vient à s'imaginer la fin des temps, cette fois-ci non à cause d'un orage, mais d'une catastrophe naturelle, à savoir le retrait du soleil. C'est le vieux sage Anzévui qui se revendique d'un livre prophétique dont il ne mentionne pas le nom ; il associe aux prophéties les événements rapportés par la radio, comme par exemple, la guerre d'Espagne.

Convaincus par les prévisions d'Anzévui, certains désespèrent même de continuer à vivre et attendent la fin avec résignation : “ Est-ce qu'on s'occupe encore du temps quand on sait que le temps est une chose qui va finir ? ” (SLS, *Rom*, II, p. 1288). D'autres, comme Isabelle, espèrent trouver une réponse à la question en allant “ chercher ” le soleil derrière les montagnes lors de la fin de l'hiver. L'hypothèse, déjà explicitée dans le titre du roman, ne se réalisera pas, parce que, selon Isabelle, “ tout commence ou tout recommence ” (SLS, *Rom*, II, p. 1298). Le village renaît “ peu à peu à lui-même ” (SLS, *Rom*, II, p. 1300). À dix-neuf ans et mariée depuis huit mois,

Isabelle croit au renouveau aussi pour elle, puisque ce recommencement du temps signifie encore une opportunité d'accomplir son rêve d'être mère (SLS, *Rom*, II, p. 1277).

6. L'échec de la révolution ou l'héroïsme impossible

La révolution en tant que phénomène social occupe une place importante dans les micro-sociétés ramuziennes. C'est l'ensemble même de l'œuvre qui le confirme : il suffit d'observer le nombre d'occurrences dans le roman pour s'apercevoir que le mouvement révolutionnaire est important. En effet, le mot est utilisé maintes fois dans les romans et sert pour définir des processus semblables sur le fond, mais distincts quant à leur déroulement¹. Dans ce contexte, nous entendons la révolution comme une tentative de changement brusque et important dans l'ordre social et/ou moral d'une communauté, dans le but de provoquer une transformation au sein du groupe².

L'analyse des sociétés ramuziennes passe par l'observation de leurs dysfonctionnements. De plus, il est important de rappeler que la dynamique sociale représentée dans l'espace des romans est le fruit de la réflexion de l'auteur, sensible aux faits et à l'évolution de l'Histoire. Ainsi, ce qui se passe dans le monde réel est l'objet d'inquiétudes pour Ramuz, mais le matériau théorique qu'il peut recueillir dans cette source est retravaillé selon les contraintes esthétiques que l'écrivain s'impose. Pour lui, l'imagination est un facteur important dans le processus de création, puisqu'il fournit des images capables de

¹ Il est certain qu'une étude portant sur le mécanisme de la révolution, sur ses mobiles, sa fonction dans le groupe et sa structure interne exigerait un long travail de réflexion, basé de préférence sur une perspective multidisciplinaire qui puisse considérer le phénomène révolutionnaire dans ses multiples composantes sociologiques, anthropologiques, historiques, entre autres. Cette démarche dépasserait toutefois le cadre de notre travail.

² Paul IMBS, *op. cit.*, entrée "révolution".

transmettre une émotion, et par conséquent de susciter une réflexion. Le roman est de ce fait le terrain de prédilection de Ramuz pour laisser libre cours à son imagination, mais aussi pour attirer indirectement l'attention de ses lecteurs sur des questions contemporaines.

La période perturbée dans laquelle vit Ramuz est pour beaucoup dans l'établissement de ce programme. En effet, né en 1878, à peine quelques années après la guerre franco-allemande de 1870, il témoigne des échos de cette période. Même si la Suisse n'a pas été touchée par la guerre, le pays a eu l'occasion d'héberger les soldats composant l'armée du général français Bourbaki, mise en déroute par les Prussiens en 1871. L'écrivain avait publié son cinquième roman lorsque la Première Guerre mondiale provoque un tournant dans sa vie et dans son œuvre. Plus encore, cet écrivain francophone et francophile est né à peine quatre-vingt-neuf ans après la Révolution Française. Enfin, la Révolution Russe de 1917 et la Deuxième Guerre mondiale composent aussi une toile de fond qui laisse des traces profondes dans son œuvre. L'approche des communautés ramuziennes est donc le résultat de l'union entre une observation du réel et la recherche d'une esthétique.

La révolution porte en elle un caractère ambivalent, dans la mesure où elle représente le désir d'instaurer des changements profonds dans un certain ordre social ou moral. La révolution représente une rupture avec le passé. Il arrive que ce désir comporte une dimension mythique, puisqu'il est la traduction de la quête de la cité idéale, soit d'un retour aux origines, ce qui contrarie l'idée

progressiste de toute révolution. La révolution propose donc d'instaurer un nouveau rapport avec le passé. Quoi qu'il en soit, la promesse d'une nouvelle société est le gage de toutes les révolutions et cela pose un problème de fond, à savoir le risque de contradiction entre le rêve de la cité idéale et le résultat possible atteint dans les faits. Les instances révolutionnaires devraient s'assurer de la présence constante de l'idéal utopique, faute de quoi la situation dégénère et retourne au point de départ¹. Le roman ramuzien semble tenir compte de ce phénomène lorsqu'il traite du thème de l'échec de la révolution.

Tel est le cas de la révolution entamée par les verriers dans *Les Signes parmi nous*. Les nouvelles de la guerre qui arrivent exercent une influence sur le jugement des personnes du village : l'impossibilité d'entrevoir une issue favorable au conflit international indique que l'avenir du monde est en danger. Les mouvements d'humeur se font plus fréquents ; les critiques se tournent alors, en quête d'un exutoire à l'angoisse, vers l'usine de verre qui engage des personnes étrangères à la communauté. Les villageois s'enflamment et la tension s'installe. Le conflit armé est le moyen envisagé par certains pour résoudre le problème. Le mécontentement qui germe dans le village commence à inquiéter certains habitants, plus conservateurs que d'autres, qui craignent les vents d'idéologie qui continuent à frapper l'Europe à l'aube de la Grande Guerre : “ Ça va être chez nous comme en Russie, si on ne s'en mêle pas ” (SPN, *Rom*, I, p. 1278). Ceux-ci veulent attribuer la faute aux employés étrangers : “ ça vient du côté de la verrerie ; la chose n'est pas pour étonner quand on sait l'espèce de gens qui y travaillent depuis la guerre ” (SPN, *Rom*, I, p. 1282), mais ils

¹ Cf. Paul RICOEUR, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

n'épargnent pas non plus le colporteur biblique Caille, le “ marchand de malheur ” (SPN, *Rom*, I, p. 1261), qui aurait sa part de responsabilité dans la manipulation de la classe ouvrière :

— Encore un de ces bolchevistes ! ... (Parce que le mot était déjà à la mode, venant de Russie, et était employé jusque dans les villages les plus reculés).

— ...Un de ces cochons qui préparent la révolution.

[...]

Il dit que c'est la fin, que c'est la fin du monde, et qu'il faut tous se préparer, parce qu'on va tous mourir et être mis en jugement ; alors, il y en a qui le croient... (SPN, *Rom*, I, p. 1280).

L'intention des ouvriers est claire : le temps est venu pour leur liberté. Les manifestations prennent corps, le mouvement se renforce et présente une menace pour le pouvoir dominant. La marche bruyante en direction de l'auberge sonne comme une provocation envers ceux qui ne font que préserver les inégalités au sein de la communauté :

Ceux de l'auberge coururent à la fenêtre, adieu le drapeau vert et blanc. Ils voient un drapeau couleur de sang. Une des ouvrières avait prêté son mouchoir de cou, et ces autres, l'ayant attaché dans le bout d'une perche à haricots [...].

Et de bien faire comprendre à tout le monde nos intentions, qui on est, ce qu'on veut ; comme le fait déjà, assez, n'est-ce pas ? notre drapeau, capitalistes que vous êtes ! (SPN, *Rom*, I, p. 1285).

Le désir de changement est ce qui mène les ouvriers à cet engagement. Les couches les plus défavorisées de la communauté

acceptent de bon gré les promesses d'affranchissement des peuples opprimés, répandues dans tous les coins du monde, puisque cet idéologie leur offre une alternative à la voie choisie par les classes dirigeantes. Rapidement, le village reculé est envahi par le message d'espoir venant d'ailleurs : " La révolution t'épouvante ! Eh bien ! mon vieux, tant pis pour toi. Il faudra bien que tu apprennes à te débrouiller. Le jour qu'on sera libres, je te rends ta liberté " (SPN, *Rom*, I, p. 1289). Mais la fureur du rêve d'égalité est refroidie par l'éclatement d'un gros orage : la nature rappelle son droit exclusif à l'activité décisive.

Le thème de la révolution ratée est repris à peine trois ans après dans *Présence de la mort*, mais sous un autre angle. La révolution est stimulée par le dérèglement d'un ordre plus général, à savoir l'ordre climatique. La montée progressive du mercure et les prévisions d'une catastrophe prochaine effrayent les petites sociétés bordant le lac. La peur remonte les fleuves, les villages sont touchés par l'avancement des troupes militaires qui assurent d'abord l'intégrité des banques, puis intimident la formation des petits groupes qui protestent contre les classes dirigeantes. Le chaos s'instaure au fur et à mesure que sautent toutes les vis de la machine du pouvoir. La communauté se subdivise alors en plusieurs groupes, chacun ayant sa propre loi et son fonctionnement particuliers. L'idée de la liberté est présente, mais il n'est nullement question, dans ce roman, de la quête d'un idéal commun à un groupe, mais plutôt d'une société proche de l'anarchie, où chaque groupuscule défend ses propres intérêts, quitte à recourir à la violence pour atteindre ses buts :

Ici, dans ce repli entre les deux collines, où c'est la basse ville et c'est la basse vie ; dans ces dessous , ces régions d'en bas, ces prisons ; ici tout à coup, liberté !

— Plus rien qui puisse nous empêcher de faire ce qu'on veut, vous entendez, vous autres, depuis aujourd'hui, plus rien... (PM, *Rom*, II p. 25)

La rumeur commence dans le bas-fond du village, là où les conditions de vie sont les plus difficiles de la région. Cependant, la police et l'armée descendent dans la rue pour assurer une sécurité qui s'avère de plus en plus fragile : “ Un mot avait circulé de bouche en bouche : révolution ; et on n'avait plus pensé qu'à cette menace-là, car il y a ceux qui ont et il y a ceux qui n'ont pas ” (PM, *Rom*, II, p. 28). Le thermomètre accuse peu à peu des températures chaque fois plus élevées, en parallélisme avec l'évolution de la tension entre les habitants, qui décident de se servir de barricades. Le désordre ternit le vernis de la société, les mécanismes de contrôle social deviennent inexistants. Les pillages, les incendies et les destructions deviennent fréquents, “ parce que tout est à nous, tout est permis ” (PM, *Rom*, II, p. 43). Le chaos s'instaure, et donne place à une nouvelle forme de société, proche de l'anomie : “ une nouvelle espèce de société, où tous les biens sont en commun, comme le boire et le manger, les tonneaux apportés par eux, les bouteilles, les provisions qu'ils ont pillées, — et où il y a communauté de corps aussi, parce qu'on partage tout. [...] Et, à présent, ils chantaient tous en cœur : [...] égalité et communauté ! ” (PM, *Rom*, II, pp. 53-54). Mais la promesse d'une réinstitution de la société n'aboutit pas. L'utopie de la révolution est remplacée par l'éclatement même du tissu social. Les gens perdent de vue l'objectif essentiel et suivent les impératifs de l'individualisme. Le

soulèvement du peuple pour la recherche de la liberté aboutit, paradoxalement, à l'isolement, car les villages se replient sur eux mêmes, dans l'espoir de renforcer les limites et d'assurer leur protection. L'harmonie étant rompue, les villageois procèdent à un renfermement maximal et la protection devient ainsi la priorité, au détriment du travail saisonnier des champs. Par là même, l'axe espace-temps est touché dans son intégrité :

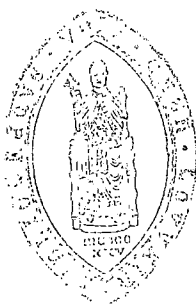
Chaque village est redevenu comme aux vieux temps où ils étaient entourés de murs et de fossés. Il y a sur tous les chemins des postes d'hommes en armes. [...]

On s'est organisé. On est en république. On est entre nous. On se défend. Retirés des champs et de tout travail dans les champs ou dans les vignes, ils avaient plus de temps qu'il n'en faut. (PM, *Rom*, II, p. 63).

Le germe de la division une fois semé sur le territoire de la communauté, la dissension dégénère en guerre civile. Le lexique de la guerre utilisé dans le récit est diversifié et exacerbe l'ambiance conflictuelle du récit : on voit apparaître des mots tels que “troupe” (PM, *Rom*, II, p. 271), “patrouille” (PM, *Rom*, II, p. 281), “cavalerie”, “révolution”, “mitrailleurs” et “diversion militaire” (PM, *Rom*, II, p. 277), “barricade” (PM, *Rom*, II, p. 315) et même le mot “guerre”, qui apparaît tardivement, au 22^e et 27^e chapitres (sur un total de trente). Ramuz semble se servir ici d'un large éventail d'options pour décrire l'ambiance conflictuelle. L'espoir de rénovation est avant tout une envie d'établir la société idéale, par la voie de l'égalité entre les hommes, promesse d'autant plus inaccessible que leur condition a

atteint un niveau d'absurdité. La communauté se dirige ainsi vers la destruction.

Dans le dernier roman publié de son vivant, Ramuz s'inspire librement d'un fait historique suisse pour créer *La Guerre aux papiers*, où il renforce le côté dérisoire¹ de cette guerre : sans compter des pertes, cette jacquerie s'interrompt par une confusion de dates pour la dernière bataille, provoquée par un manque de coordination des troupes. Les premières impressions du village sont livrées dans le roman à travers le regard de l'ancien soldat Borchat, qui contemple sa région à partir du haut de la montagne. De loin, cette région vallonnée présente un aspect triste, mais tranquille. Mais, en effet, les villages qui composent le pays vivent un moment d'agitation, dû à la période d'incertitude qui a suivi la Révolution Française. C'est Borchat qui traduit le mieux le sentiment d'insécurité générale : “ Et pourtant, pensait-il, bienheureux encore d'avoir ce qu'on a, en ce moment, parce que ça pourrait bien, un jour ou l'autre, nous manquer... La Révolution française, ces guerres, Bonaparte... Charrette ! ” (GAP, *Rom*, II, p. 1309). Incontestablement, la question des impôts sur les propriétés inquiète les villageois : avec la révolution, la dîme a été abolie, mais rien n'empêche les ayant droit de présenter à tout moment leurs titres au gouvernement. Le plan des villageois est de partir en groupe récupérer ces titres dans les châteaux. Le notaire Meilleret, à la tête de la conspiration, croit à la légitimité de leur acte, mais considère qu'il doit être organisé :



¹ Cf. Jean-Louis PIERRE, “La Guerre aux papiers. Notice”, dans Doris JAKUBEC (dir.), *op. cit.*, II, pp. 1725-1736.

C'est nous qui défendons les principes ; nous représentons la légalité. Alors, ne sortons pas de la légalité. Le gouvernement actuel est un gouvernement d'usurpateurs : nous autres, nous ne faisons que faire valoir nos droits ; nous n'avons pas à nous cacher. [...] Nous autres, si on se sert de la force, c'est pour faire valoir nos droits. Seulement, [...] il y faut de l'ordre. (GAP, *Rom*, II, pp. 1316-1317).

Dans une guerre menée au nom de la restauration de l'ordre, la stratégie proposée vise à garder elle-même un certain ordre : les insurgés doivent se présenter à l'entrée des châteaux et demander, après la lecture d'une sommation, que les titres de propriété leur soient rendus. La préparation du mouvement demande du temps, compte tenu du caractère méfiant du peuple : “ On est lent, chez nous, à se décider ; et puis il y a les risques ” (GAP, *Rom*, II, p. 1317). Ainsi, le travail d'enrôlement se fait peu à peu et secrètement, imitant les gestes silencieux de la nature : “ C'est que la fermentation gagnait de plus en plus, en cette fin de mars et ce commencement d'avril, qui est le temps où la sève de même monte au-dedans des troncs vers le sommet des branches, avant de se manifester ” (GAP, *Rom*, II, p. 1317).

Progressivement, les villageois participent à la préparation de l'insurrection ; on sort les vieux uniformes, on répare les armes et on s'approvisionne en munitions. Même les enfants finissent par reproduire, à leur manière, les gestes des adultes : “ [...] il faisait dans l'air un bruit de guerre, suivi des enfants du village armés en guerre. Les uns avaient un bâton sur l'épaule, les autres une latte de bois passée dans une ceinture qu'ils s'étaient faite avec un bout de corde, et sur la tête un chapeau en papier ” (GAP, *Rom*, II, p. 1322). L'ensemble

de la région est contaminé par des airs de changement : “ Et il y avait de la fermentation dans l’air, mais du plaisir aussi, à cause des nouvelles et à cause du beau temps ” (GAP, *Rom*, II, p. 1328).

Fréquemment évoquée dans le roman, l’idée de fermentation en appelle à l’alchimie, en tant que transformation survenue au niveau organique, qui “ prépare la régénérescence, le passage de l’état de mort à l’état de vie ”¹. Ainsi, les promesses de changement rejoignent les angoisses d’une communauté vivant le moment perturbé de la post-révolution, et qui craint la pérennité de certaines pratiques qui lui sont néfastes. L’amélioration de la situation ne sera possible que par le passage de la mort à la vie, soit, le retour à l’existence représenté par la mobilisation des habitants autour d’un objectif commun : “ Et, nous, nous attendons notre résurrection dans le pays, et moi la mienne : c’est ce que Borchat pensait vaguement ” (GAP, *Rom*, II, p. 1326).

Malheureusement, le gel qui s’abat sur les champs provoque la dispersion des révolutionnaires. En réfléchissant à la guerre, Borchat, qui n’exprime jamais une véritable conviction, se résigne : “ Ça ne fait rien ; on ne s’en était pas moins jeté dans une aventure ; l’aventure avait mal tourné ” (GAP, *Rom*, II, p. 1405). Manifestement, Borchat attribue l’échec de l’opération à l’absence d’un vrai engagement de la part des villageois. Le narrateur, qui semble appartenir au village, partage le même avis, en allant même plus loin lorsqu’il affirme qu’il s’agit d’un trait particulier qui définit le paysan de la région.

¹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, entrée “fermentation”.

On reconnaît dans ces lignes le point de vue de Ramuz, qui désapprouve le caractère chancelant de certains de ses contemporains, encore plus le penchant suisse pour la neutralité. Sans défendre la guerre, il préfère voir naître chez ses compatriotes un sentiment d'engagement constant et une ouverture d'esprit, pour lutter contre la médiocrité régnante qui empêche d'atteindre ce que Ramuz définit comme le sens de la grandeur¹. Comme on l'a vu plus haut, l'écrivain n'a pas hésité à manifester ses opinions dans ses œuvres, du journal à l'essai, on en voit ici un témoignage dans le roman.

Samuel Belet peut être l'exemple du personnage méfiant et prudent. En séjour à Paris, quelque temps avant la guerre franco-allemande et la Commune de Paris, Samuel doit rompre son lien d'amitié avec Duborgel, qui se révèle un fervent partisan de la lutte ouvrière. La séparation est douloureuse pour Belet, mais Duborgel est prêt à renoncer à l'amitié pour ses convictions politiques : “ Il arrivait en ce moment au bout de la rue ; il s'arrête, il lève le bras ; il crie : ‘ Vive la Révolution sociale ! ’ et il disparaît ” (VSB, *Rom*, I, p. 720). Belet sait qu'il n'est pas capable d'un tel engagement : “ ce que je me disais aussi, c'était qu'en le suivant où il prétendait m'entraîner je me serais menti à moi même. ‘ Ni Dieu, ni maître ’, c'était son mot, ça ne pouvait pas être le mien. [...] Il avait une autre éducation que moi, il y avait en lui un autre sang que le mien ” (VSB, *Rom*, I, pp. 720-721).

De retour en Suisse à cause de l'éclatement de la guerre, Samuel Belet est le témoin de l'accueil que le peuple suisse offre à l'armée française de l'Est, mise en déroute par les Allemands. La

¹ Cf. BG, OC1, XV, p. 298.

description de ce qu'il voit atteste de la cruauté de la guerre : les blessés arrivent en masse, l'apparence des soldats est pitoyable, et les chevaux de guerre sont tout aussi malades et épuisés. Belet remarque que la mobilisation, pour venir en aide aux soldats, est totale, mais une fois la paix signée, les soldats vivants revenus au pays et les soldats morts enterrés, l'enthousiasme est vite remplacé par les soucis quotidiens :

Tout cela pourtant fut vite oublié ; les morts pouvaient dormir tranquilles. Quant aux vivants, ils étaient tout heureux de reprendre leurs habitudes, en attendant le moment où elles leur déplairaient de nouveau, [...]

Les derniers internés partirent. L'ordre se rétablissait. La masse qui avait un instant chancelé redevint fixe sur sa base ; et dans notre petite maison aussi il nous sembla sentir que le tassement se faisait. (VSB, *Rom*, I, pp.737-738).

On peut sans difficulté retrouver ici un écho de ce que Ramuz a noté par ailleurs dans ses journaux.

L'un des personnages de Ramuz se laisse emporter par les idées révolutionnaires. Il s'agit de David Aviolat de *La Guerre dans le Haut Pays*. Travaillant comme facteur, il est souvent en contact avec les habitants d'En Bas, où les idées diffusées par la Révolution Française trouvent un terrain fertile. De plus, David est ami avec Ansermoz, l'ancien mercenaire du Haut-Pays, ayant participé selon lui à la prise de la Bastille. L'identification avec Ansermoz est immédiate, puisqu'ils partagent les mêmes idées politiques. David est conscient du pouvoir de changement que représentent les idées des Lumières et ne

désapprouve pas leur diffusion : “J’aime la justice. Et, quand ils parlent de liberté, s’ils entendent par là des droits égaux pour tout le monde, et qu’on ne voie plus comme à présent des hommes qui aient tout et d’autres qui n’aient rien, — moi, je suis pour la liberté ! (GHP, *Rom*, I, p. 850). Avec la dégradation des rapports avec son père, un dur partisan de la Loi civile et religieuse, David descend la montagne avec Ansermoz pour se joindre à l’armée d’En Bas. Mais, une fois enrôlé, le jeune homme comprend que, tout au fond de son cœur, l’amour pour Félicie supplante la cause politique. Pour son malheur, il est déjà trop tard pour revenir en arrière : les troupes révolutionnaires françaises sont déjà sur place pour prêter main-forte aux “citoyens soldats” (GHP, *Rom*, I, p. 924) de la troupe d’En Bas. Leur participation est décisive pour la victoire de l’alliance franco-vaudoise, mais cette victoire est tachée par une tragédie : lors des confrontations, David est touché mortellement par son père Josias-Emmanuel.

Malgré l’aspect tragique de la mort de David, l’intention de montrer le caractère ridicule de cette guerre est mise en évidence par plusieurs passages. Ainsi, lorsque les alliés bernois abandonnent l’armée du Haut-Pays face à une défaite annoncée, Josias est le seul de sa troupe à vouloir se battre jusqu’à la fin, dans une confiance extrême qui tourne au délire : “Quand même nous ne serions que dix, quand même nous ne serions que cinq, car l’Esprit sera avec nous...” (GHP, *Rom*, I, p. 284). Josias sera suivi par quelques amis qui résisteront jusqu’à la dernière minute. C’est le commentaire d’un paysan du village qui laisse entrevoir l’absurdité de cette démarche :

— Où est-ce qu'il est ? demanda quelqu'un, parlant de Josias.

— Il paraît qu'il tient encore dans la montagne. Ils sont quatre qui ne veulent pas se rendre... Mais ils sont cernés. (GHP, *Rom*, I, p. 1001).

En quelques années, le village retrouve son calme et oublie même les détails de la guerre. Plus rien ne reste dans la mémoire populaire, aucun geste de reconnaissance n'est effectué envers ces hommes qui se sont battus jusqu'au bout pour préserver leur loi. Le dernier passage du roman montre, de façon risible, que la détermination de ceux qui se sont battus pour leur région tombe dans l'oubli. La communauté revient alors à son état paisible, les gens se montrent peu intéressés par ce moment de leur histoire. Ils montrent avec une certaine fierté les marques de la guerre, mais ne témoignent d'aucune curiosité pour le déroulement des faits :

Cependant, au village, tout était redevenu tranquille ; les morts avaient été enterrés. Ils dorment aujourd'hui encore dans le petit cimetière qui entoure l'église ; la mousse s'est mise sur les croix de pierre, on ne peut plus lire les noms.

Ils vous montrent bien dans la porte d'un vieux chalet le trou qu'y a fait une balle et ils enfoncent un clou dedans pour vous faire voir qu'elle est entrée profond, mais quand on leur demande des renseignements, ils ne savent plus : ' Il vous faudra aller à la Maison de commune ; c'est là que se trouvent les papiers ' (GHP, *Rom*, I, pp. 1006-1007).

Cet élément confirme que les communautés ramuziennes ont une difficulté à donner une place à la révolution dans leur sein. Le

choix de traiter des révolutions et guerres qui tournent mal n'est donc pas dû au hasard. Ramuz admet que l'histoire contemporaine suisse manque de " matière épique " pour nourrir l'imagination. Malgré cela, il tient à s'inspirer de l'histoire locale pour montrer l'incongruité de certains faits, et constater ce malaise qui touche la société de son temps. Cela justifie l'écriture de *Farinet ou la fausse monnaie*. Ramuz s'inspire d'un faux-monnayeur, né en 1845, qui a vécu entre la Suisse et l'Italie, et a été condamné plusieurs fois pour vol, fabrication et émission de fausse monnaie. Dans le roman comme dans la réalité, Farinet bénéficie de la sympathie du peuple, qui le considère plus comme un bienfaiteur que comme un malfrat. En effet, le héros tient à la qualité des pièces d'or qu'il distribue, contrairement aux pièces émises par le gouvernement, dont il accuse la mauvaise facture. Ce personnage hors-la-loi ne trouve pas sa place dans la société et rêve d'une liberté qu'il ne trouve que dans le haut des montagnes, où se trouve son refuge. C'est l'idéal de la liberté, d'être au-dessus des lois et du gouvernement, qui font de la démarche de Farinet un rêve utopique. Il est convaincu que le nouvel ordre social dont il rêve est possible, et cela rapproche Farinet de l'esprit révolutionnaire, si on considère qu'il y a un élan héroïque dans les deux cas. Déterminé, Farinet est prêt à narguer les autorités pour atteindre son but, tout en ayant les montagnes comme alliées : " C'est de la bonne guerre et au moins avec vous on est au-dessus des lois et des règlements... " (Far, *Rom*, II, p. 740).

Farinet transite ainsi entre le sommet des montagnes, qui représente la liberté et les terrains plus bas de la ville qui représentent la communauté, dans l'espoir de trouver une conciliation entre sa

conception de vie et la réalité. Mais le moyen terme est inexistant : les autorités le poursuivent puisqu'il représente une menace pour la société, et la sympathie que les villageois éprouvent pour son utopie ne les pousse pas pour autant à lui accorder leur soutien concret. C'est cette neutralité qui rend impossible le rêve du faux-monnayeur.

On voit donc que la bipolarisation marque profondément l'imaginaire ramuzien : celle-ci se met en place à partir de la description d'un espace manifestant la tension à tous les niveaux, et provoque chez certains personnages des actes de révolte. Cependant, l'univers romanesque place au cœur de son propos l'impossibilité de l'héroïsme, compte tenu d'une conjoncture qui peut passer de la confrontation des contraires à la fusion des éléments, faisant barrière à tout élan héroïque. C'est pourquoi certains personnages évoluent dans un espace qui tend à l'euphémisation des tensions, à travers le refus de toute force menaçante. Dans l'ensemble, c'est donc la dialectique qui rend compte du dynamisme profond des récits ramuziens.

CONCLUSION
LE POETE, LE SOLDAT ET LE PAYSAN

Nous avons vu, tout au long de ce travail, comment les événements conflictuels ont influencé l'œuvre littéraire de Ramuz. Nous avons choisi, dans un premier temps, de dresser, dans les écrits non-romanesques, un état des lieux des échos des principaux conflits qui ont marqué l'époque de Ramuz. Parmi ces conflits, les deux guerres mondiales occupent une place importante et prédominent dans les textes en “JE ”: soit les effets indirects de la guerre se font sentir dans l'environnement immédiat, soit Ramuz témoigne d'une situation qui contraste avec le panorama bouleversant en dehors du pays. En effet, la guerre, pour peu qu'elle soit distante, garde toujours son côté interpellant et énigmatique pour le Vaudois. Il n'hésite pas à enregistrer son inquiétude face à un avenir incertain de l'humanité et sympathise spontanément avec ceux qui sont directement atteints par les malheurs de la guerre.

Dans son journal, peu avant l'éclatement de la Grande Guerre, Ramuz constate avec étonnement l'incrédulité générale face aux menaces d'un éventuel conflit mondial. L'élan initial qu'il vérifie chez ses compatriotes dès le début des hostilités ne dure pas assez

longtemps pour bousculer leur quotidien. Cependant, Ramuz est persuadé que le conflit est à tous les niveaux de la vie, et que l'ambiance tendue se trouve reflétée dans la nature, même si personne n'a pu le repérer. À cet égard, le journal est l'espace où l'écrivain pose des questions sur les règles qui régissent le mécanisme de la guerre et ses retombées. Cela reste malgré tout insuffisant pour lui. Il décide d'entreprendre alors un voyage jusqu'aux frontières pour affiner sa sensibilité à l'égard de ce phénomène, ce qui constitue une expérience identitaire cruciale pour lui. Les traces écrites de ce périple font état de ses impressions, par exemple dans son observation des soldats suisses mobilisés pour garder les frontières : étant pour la plupart des paysans, leur aspect militaire se trouve nuancé par leur origine et leur fonction première.

Ramuz se pose des questions sur la tiède réaction du peuple suisse vis-à-vis de l'instabilité mondiale, et croit que la difficulté à définir l'ennemi constitue un handicap. Il se met alors à la recherche des signes naturels préliminaires qui permettent de mieux cerner la menace. Selon lui, si l'homme moderne a perdu la capacité d'interprétation de ces signes, il peut toujours développer un sens de l'imagination pour parvenir à comprendre le problème conflictuel, lorsque celui-ci n'est pas repérable au niveau plus immédiat. Le silence est de ce fait intégré aux indices de la destruction, dans le sens où il peut cacher une certaine appréhension.

L'ensemble de ces impressions sont malheureusement confirmées à l'aube de la Deuxième Guerre, lorsque la nature présente la même apparence trompeuse. La tension générale gagne les esprits

pour quelque temps, pour retomber aussitôt. De cette manière, les questions autour de la guerre restent d'actualité. Mais Ramuz croit à l'arrivée du " poète " ¹ et du paysan qui, à l'instar du soldat, sont pour lui les porteurs d'espoir. Le paysan constitue l'élément primordial pour la survie de la communauté puisqu'il est prioritairement lié aux impératifs de la nature, indissociablement attaché à ses racines et à la terre.

À la suite des événements, ce qui se dégage du journal ramuzien est le souhait d'une tentative d'explication par l'image, ainsi que la recherche de nouvelles formes d'expression visant à assurer un mouvement ambivalent, entre profondeur et plénitude, qui tienne compte de tous les enjeux du phénomène conflictuel.

Les écrits autobiographiques font également état de l'inquiétude de Ramuz vis-à-vis des risques d'anéantissement qu'encourt l'humanité. Encore une fois, il ne veut pas circonscrire le débat et le réduire à des spécificités locales, mais il veut partir de celles-ci pour atteindre les invariants du problème. Son questionnement part de l'identité individuelle pour aboutir à l'identité collective. Ainsi, il croit à l'idée de la restauration de l'homme primitif, soit celui qui garde en soi des valeurs essentielles pour son existence. Pour ce faire, il en appelle à la responsabilité individuelle et à la compassion envers les semblables. Dans ce contexte, l'image revêt un rôle primordial, parce qu'elle peut favoriser le processus d'identification avec autrui. Le poète, que Ramuz comprend comme un concepteur d'images, a la

¹ À comprendre au sens large (l'homme de lettres) et non restrictif (l'auteur de poésies).

responsabilité de favoriser ce processus de questionnement. C'est bien à ce travail que s'adonne Ramuz lui-même.

Ainsi, c'est par le biais de la fiction que le Vaudois veut toucher les sensibilités et stimuler l'imagination du lecteur, en offrant des pistes de réflexion. En s'inspirant de faits lointains de l'histoire de la Suisse ou de l'Histoire générale, il va progressivement s'intéresser aux mécanismes de formation des dissensions au sein de la collectivité. Dès lors, il y a élargissement du sens, le conflit étant l'invariant commun à tous les récits. Cette démarche est vérifiable dans les nouvelles et la poésie, mais aussi dans le théâtre, où la problématique du retour du soldat est mise en exergue dans la seule pièce écrite avec la collaboration de Stravinsky, mise en scène par la première fois en 1918.

En général, dans les textes ramuziens, si les conflits armés n'occupent pas une position centrale, ils imprègnent en profondeur les fictions. En ce qui concerne les romans, le milieu de proximité est mis en valeur à travers le choix des microcosmes, concernés directement par le déclenchement de conflits à échelles variables. Au sein des microcosmes, Ramuz met en place son interprétation de la loi de l' " agôn " qui commande la nature en inscrivant le conflit au cœur même de l'existence.

De cette façon, la nature présentée est donc loin d'être paisible. Le recours à un lexique qui indique l'oppression et l'exiguïté d'un espace qui limite le mouvement des hommes est un procédé récurrent. Les matières (la terre, l'eau, le feu et l'air) peuvent revêtir des

représentations ambiguës positives ou négatives, avec des valeurs antithétiques, ce qui peut accroître le sentiment d'impuissance humaine face aux changements d'états d'un micro-monde parfois considéré au départ comme sécurisant. Plus que la confrontation avec l'élément conflictuel, Ramuz aime montrer dans ses romans un espace inconstant, renforçant le doute et l'incertitude. Certes, ce traitement de l'espace va de pair avec un réel redoutable, où la crainte de l'avenir s'impose comme sentiment majeur chez les gens de tous lieux. Ainsi, dans le roman, les espaces décrits sont scindés par les oppositions qui reflètent ou causent les conflits, et qui sont régis par une constellation de figurations signifiantes, comme celle de la verticalité. Cela peut entraîner le désir d'ascension ou l'élan héroïque, mais aussi le risque de déchéance et de la chute physique ou symbolique, puisque toute altitude suppose une profondeur, l'une impliquant l'autre.

Les personnages réagissent de façon contrastée à des éléments ressentis comme oppositionnels. Plusieurs font preuve de révolte contre les forces opposées, et mettent en œuvre des schèmes ascensionnels, l'envie de progrès, la conquête ou l'expansion. Parmi les personnages qui réagissent ainsi, la figure du soldat reste celle qui représente le mieux ces élans dits " héroïques ". Mais à défaut d'une représentation du soldat sur la scène de la guerre, les récits font état des militaires partant au combat ou en revenant, au contraire, de la bataille, ou démobilisés depuis longtemps, marqués par un passé déchirant et un avenir insaisissable. Dans ces représentations, la chute symbolique fait suite à l'élan ascensionnel, montrant la complexité des images chez Ramuz, et remettant en cause l'idée même de l'héroïsme. De même, les réactions diverses des personnages à l'égard du conflit

peuvent provoquer des ruptures dans le tissu social qui risquent d'être irrécupérables, dès lors qu'elles touchent simultanément l'axe temporel (la mémoire collective) et l'axe spatial (la transgression des espaces interdits à la collectivité).

Parallèlement à la mise en scène de la chute, l'image de la descente contrôlée et progressive fait également partie de l'univers ramuzien. Certains personnages, en effet, ne manifestent pas un élan combatif vis-à-vis des conflits, mais refusent catégoriquement toute confrontation en s'appuyant sur des symboles d'intimité et de protection, qui entraînent tantôt une descente physique dans l'espace, tantôt une forme de descente "en soi". Cette figuration n'est pas figée et peut varier : la montée peut se transformer en fuite et en quête de soulagement, en lieu et place de l'élan héroïque ; monter vers les hauteurs peut représenter une expérience d'enfermement, et accroître la sensation d'angoisse, etc. Quoi qu'il en soit, le schème qui régit ce deuxième groupe est celui de l'euphémisme, où l'on cherche des moyens d'atténuer la sensation de chute ou d'oppression. Cette position inspire des images d'avalage et de digestion, de protection ou d'emboîtement, dans la tentative de réaménager des espaces chaque fois plus petits et plus maîtrisables. C'est donc un geste de repli ; il est contraire à l'élan expansif de la confrontation, et il ne combat pas les forces opposées qui coexistent et le menacent.

C'est sur le mécanisme des microcosmes que Ramuz fait reposer son œuvre romanesque : même si ces lieux constituent des espaces restreints, ils ne sont pas pour autant fermés, puisqu'ils entretiennent des rapports avec d'autres micro-mondes ou avec un

macro-monde. À l'intérieur de ces microcosmes, les effets d'une menace venant de l'extérieur ou même de l'intérieur sont parfois difficiles à supporter. Une façon d'atténuer le malheur est de chercher des explications pour justifier le sort. Le recours aux mythes et à d'autres matrices imaginaires comme la Bible est la réaction récurrente des collectivités ramuziennes. Parmi ces représentations, le mythe de l'éternel retour est fréquent ; il se présente dans une version agricole : la régénération périodique du monde s'inscrit dans une perspective liée au cycle des saisons. De ce fait, les paysans ramuziens peuvent être pris dans le piège de l'imaginaire cyclique, étant donné que, malgré les efforts entrepris, il n'y a pas de place pour l'héroïsme dans la perspective des schèmes temporels répétitifs.

Il est intéressant de constater la coexistence de ces deux positions dans l'ensemble romanesque ramuzien : les mouvements dits " héroïques " côtoient les tendances à la protection et au repli. Cette dualité laisse entrevoir la possibilité d'une dialectique dans une structure qui tend vers l'alternance ou la synthèse des deux forces, sans annuler l'une ou l'autre. Cette particularité constitue la richesse de l'œuvre ramuzienne ; elle apparaît dans les schèmes moteurs cycliques, rythmiques ou dramatiques qui associent les structures contraires d'élan héroïque et de refus, d'expansion et de repli, de distinction et de fusion des éléments, de chute et de descente contrôlée.

Les personnages essaient de produire un espace sécurisant, sans nécessairement y parvenir. Car à l'intérieur de ces espaces-refuges se trouvent parfois des forces d'opposition issues de l'imaginaire héroïque, qui peuvent menacer la stabilité de l'espace et induire

l'abolition des limites, transformant l'espace-refuge en arène de combat. La guerre, lorsqu'elle ne se déroule pas entre les hommes, apparaît de manière symbolique dans la nature ou dans certains éléments de la scène. De même, les risques d'intrusion d'éléments ou de personnages venus d'ailleurs sont constants.

Ce qui fonde le cœur des intrigues romanesques est donc la perturbation de la dualité, dès lors que les mondes s'interpénètrent. En un mot, plus il y a renforcement des “murs” symboliques ou physiques (comme les montagnes), plus le risque d'anéantissement de la structure en gigogne est constant. Une correspondance entre le macrocosme, le microcosme et le hors cadre est établie par le fait que la détérioration des relations locales est en mise en abîme à l'égard de la situation conflictuelle au niveau mondial. Dans ce cas de figure, les micro-mondes recherchent une stabilité idyllique, mais sont menacés par les réalités du hors cadre ou par la situation dans d'autres microcosmes concurrents.

La dimension temporelle est aussi prise en compte dans cette structure d'association d'éléments. Le recours au mythe de l'éternel retour suppose une circularité temporelle et une tentative de maîtrise du temps inexorable. Si la circularité peut constituer un piège, elle confère aussi une possibilité de renouveau à l'intérieur même du mouvement, puisque parfois le retour ne coïncide pas tout à fait avec le point de départ : la situation présente dès lors une configuration quelque peu différente de la précédente. Dans ce cas de figure, les personnages comprennent enfin leur état et sont capables de porter un regard critique sur leur expérience, ou s'approprient autrement leur

environnement immédiat. Dans cette logique, les valeurs antithétiques et d'euphémisation ne sont plus en confrontation, mais sont assimilées à l'intérieur d'un système qui les adapte, créant une dynamique nouvelle.

Cependant, parfois la proposition d'instaurer une nouvelle relation avec le passé ne s'opère pas comme souhaité. Ramuz attire l'attention sur les facteurs qui compromettent le comportement héroïque. Il opère dans les romans une mise en garde quant aux dangers de l'utopie. L'espoir de rénovation est avant tout une envie d'établir une société idéale, mais la condition humaine est parfois trop absurde pour rendre possible la prise de conscience. Le risque que les personnages perdent de vue l'objectif essentiel et suivent les impératifs de l'individualisme est toujours présent ; la recherche de liberté aboutit alors paradoxalement à un nouveau processus de figement. Le manque d'un vrai engagement peut aussi compromettre le changement. À l'instar de ce qu'il affirme dans ses écrits non-romanesques, Ramuz pointe dans ses romans le caractère chancelant des communautés qui n'octroient aucune place à l'acte héroïque qui permet le changement. Les contre-exemples fournis dans les fictions ramuziennes sont un appel à l'engagement et à l'ouverture d'esprit qui permet de combattre la médiocrité et le manque de grandeur. Ces facteurs peuvent favoriser un renouveau, même à l'intérieur d'une structure cyclique qui obéit au rythme des saisons : la ruse avec le temps implacable est alors opérée.

Ces différents comportements rejoignent la typologie des images de Gilbert Durand comprenant les régimes “ diurne ” (dit

“ héroïque ”) et “ nocturne ” (avec ses deux structures dites “ mystiques ” et “ synthétiques ”), aussi bien que la classification de Jean Burgos (l'écriture dite de la “ révolte ”, du “ refus ” ou de la “ ruse ”). Mais il n'a pas été question ici de restreindre à ces cadres de référence la diversité et la complexité des images qui figurent dans les romans ramuziens. Cependant, ils fournissent certaines clés d'interprétation de la structure imaginaire du conflit dans l'œuvre de Ramuz.

Un élément important doit être évoqué pour l'ensemble des écrits ramuziens : Ramuz forge tout au long de son œuvre un rapport de parenté entre trois figures fondamentales qui sont le poète, le paysan et le soldat. Cette parenté qui apparaît très tôt dans l'œuvre s'opère par binômes et porte en elle des nuances développées tout au long des écrits. Par exemple, le poète et le soldat font preuve d'une même position combative dans la mesure où le soldat se bat pour sa nation, tandis que le poète se bat pour son art. Ainsi, dans l'ensemble de conférences *Les Grands moments du XIX^e siècle français*, des textes qui sont à la base d'une série de conférences présentées au Conservatoire de Lausanne pendant la Grande Guerre, entre 1915 et 1916, Ramuz affirme : “ Le poète naîtra du soldat ” (Mo, OC1, VII, p. 171). La survie de l'un dépend donc du travail de l'autre. En d'autres termes, Ramuz conçoit que le travail de protection du soldat influence le travail du poète et inversement, dans un rapport qui n'est pas antithétique mais complémentaire :

Il y a d'abord le soldat, il y aura ensuite le poète. Le soldat aura fini de se battre, quand le poète enfin commencera à chanter. (Mo, OC1, VII, p. 175).

En rapprochant le poète du soldat, l'écrivain souhaite transposer aussi une démarche qu'il trouve pertinente en littérature, à savoir, la résistance et l'action. Si le soldat est limité par les contraintes du cadre militaire, Ramuz voit plus spécifiquement dans la figure du général celui qui porte une force créative et méthodique, qui le motive à briser les règles et à engager le défi. Le poète est également amené à contrer les règles et à briser les conventions. Tant au soldat qu'au poète, il reste toujours un ennemi à vaincre ; celui de l'écrivain est un public qui n'est pas habitué à voir tomber certaines normes d'écriture ou qui peut s'étonner des changements structurels :

L'ordre dans lequel un grand général précipite ses troupes à l'assaut d'une position obéit aux mêmes lois profondes que celui d'un grand écrivain impose, en vue d'un effet, à ses phrases. Dans les deux cas, il s'agit de vaincre : là, l'ennemi, ici, le public. (Mo, *OC1*, VII, pp. 171-172).

Le poète est aussi amené à évoquer les situations vécues par le soldat. Pour ce qui concerne Ramuz lui-même, la distance qui sépare le citoyen suisse des acteurs de la Grande Guerre n'est pas un obstacle pour procéder à une identification avec ceux qui vivent de près les horreurs du conflit. En effet, en 1914, lorsque Ramuz donne sa première conférence sur le XIX^e siècle français au Conservatoire de Lausanne, sa première pensée va aux Français qui subissent les effets néfastes de l'événement :

Mais parler une langue, c'est " penser " une langue. Et je songe qu'à l'heure où nous sommes ici confortablement réunis, d'autres se battent et meurent précisément de cette pensée, et c'est à eux que va d'abord mon souvenir. (Mo, *OC1*, VII, p. 138).

Sans laisser de rendre hommage aux soldats et aux victimes de la guerre, Ramuz finit par montrer une sorte de paradoxe où le sort des personnes n'est pas égalitaire et où la perception des choses n'est pas homogène. Or, il est question ici des mêmes " espaces paradoxaux " (pour reprendre le terme de Philippe Renaud) dont il traite dans ses romans, avec le " filtre " de la représentation poétique. C'est parce que Ramuz est témoin d'une époque paradoxale qu'il peut créer sur ce thème, et c'est parce que ces espaces ne sont pas le privilège d'un seul pays que la thématique abordée peut se légitimer au niveau universel, comme c'était son souhait.

L'évocation des victimes de la guerre n'est pas une formalité anodine pour Ramuz qui tient à souligner la parenté entre l'homme du passé et celui du présent, aussi bien qu'entre le combattant et l'artiste. Parler d'un siècle aussi perturbé par toutes sortes de conflits, ce qui est son propos lors de la conférence donnée à Lausanne, c'est aussi faire état du lien qui unit les différents acteurs de l'Histoire :

Et vainement tâchera-t-on de séparer ce qu'on appelle le passé de ce qu'on appelle le présent : il faut comprendre que qui lutte à cette heure devient par là le frère de celui qui a pensé, que le soldat d'aujourd'hui et l'artiste d'hier collaborent à une même œuvre. (Mo, *OC1*, VII, p. 138)

L'intention de Ramuz est claire. Il éprouve le besoin d'opérer un rapprochement entre les hommes, dans tout ce qui peut les faire se ressembler (une valeur chère à Ramuz), en oubliant les dissemblances et même, si possible, il entend “ ne plus tenir compte des frontières, de ne plus vouloir voir que l'homme, à ces profondeurs ou à ces hauteurs où il est le même partout ” (Mo, OC1, VII, p. 139). La guerre semble être un révélateur de cette idée de parenté que Ramuz se forge. Parenté par le combat et par la langue dans le cas de la France. Si la compassion à l'égard de ce que vit l'Hexagone au moment des hostilités reste évidente, Ramuz creuse plus profondément pour faire comprendre les affinités essentielles entre le poète et le soldat.

En effet, c'est sur les champs de bataille que Ramuz voit s'exprimer les mêmes qualités : “ C'est le soldat qui *innove*, c'est le soldat qui *invente*. En haillons, mal nourri, resté paysan ou ouvrier sous les armes, il n'a pas comme d'autres, dans son métier nouveau, à se débarrasser d'une tradition gênante ” (Mo, OC1, VII, p. 171). Et lorsqu'il parle de cette idée inhabituelle, il n'hésite pas à faire référence à Napoléon Bonaparte, qui pour lui incarne l'image du poète-soldat en représentant le mieux le génie militaire allié à un génie littéraire qui est resté “ à réaliser ”, au profit de l'homme d'action (Mo, OC1, VII, p. 175). Cette image idéalisée du soldat n'est pourtant pas une règle générale pour l'écrivain. Il nuance le rôle héroïque du soldat lors d'un conflit et des retentissements au niveau du peuple, dans la mesure où l'action courageuse du combattant pour rétablir la stabilité prépare le terrain pour l'expression artistique qui finit par se développer au sein d'un pays en temps de paix : “ La génération qui agit précède celle qui exprime. Il y a d'abord le soldat, il y aura ensuite le poète. Le soldat

aura fini de se battre, quand le poète enfin commencera à chanter” (Mo, OC1, VII, p. 175). Il est question ici de contiguïté et de continuité, dans le sens où les deux rôles se complètent et alternent dans le temps :

Pourtant il n'y a pas entre eux l'espèce d'opposition, l'espèce d'antithèse ou de contradiction que leur succession dans le temps pourrait paraître élever : bien au contraire, ils se continuent : mieux encore, ils naissent l'un de l'autre ; je l'ai dit, j'y reviens, le poète est né du soldat. (Mo, OC1, VII, p. 175).

En ce qui concerne la guerre, Ramuz ne nie pas avoir ressenti une exaltation par rapport à sa potentialité à déclencher un réveil de la société, motivé par la peur de l'anéantissement¹. Si cette exaltation s'estompera plus tard, cette conception qu'il se forge va transparaître dans ses textes. Il se montrera constamment intéressé par la formation d'un climat d'oppression, étouffant, stérile pour toute action courageuse, et hostile à toute pensée créative. C'est par la plume qu'il assumera le rôle du combattant, puisqu'il souhaitera que ses textes contribuent à un renouvellement de la pensée. Pour lui, l'acte d'écrire est un acte de transformation, qui bouleverse et renouvelle, qui fait violence aux habitudes de penser, de percevoir.

Les rapports de parenté avec le soldat d'hier et le poète d'aujourd'hui permettent aussi de relier temps passé et temps présent dans un système cohérent. Mais il laisse passer en filigrane le rapport individuel de Ramuz à *son* histoire, notamment le rapport qu'il entretient avec ses ancêtres, puisqu'il se sait un lointain descendant du

¹ Ramuz évoque la “puissance d'ébranlement” (GP, OC1, VII, p. 97).

Major Davel, condamné à mort par avoir tenté sans succès de libérer le canton du Vaud de l'influence de Berne, en 1723. L'échec de la tentative du Major n'efface pas moins l'importance de son geste visionnaire. Si la place du soldat n'est pas réservée dans le tissu social, notamment par le biais de la mémoire, c'est la légitimité même du poète Ramuz qui est en jeu. C'est grâce à d'autres soldats tout aussi conscients de leur rôle dans l'acquisition de la liberté que sa région jouit d'une paix momentanée. Une paix dont Ramuz tentera de montrer la fragilité dans ses romans, pour provoquer une réflexion capable d'ébranler les convictions et de provoquer le changement.

Par ailleurs, le paysan est, avec le soldat, une autre figure dominante de l'œuvre ramuzienne. Le paysan revêt aussi un rôle primordial pour la société, étant donné qu'il reste lié à la terre, et permet de retirer d'elle les éléments de subsistance. Ramuz, qui reste attaché à la terre qui l'a vu grandir, voit dans le paysan le symbole d'une terre et un rapport particulier avec la nature. En regard de cette figure simple, la présentation de la figure du poète s'opère de façon complexe : il sème également dans l'imaginaire du lecteur des possibilités de vivre en permettant une certaine compréhension d'un monde sinon insaisissable. Comme un éclaireur, il ouvre le chemin à une réflexion dans la mesure où il se prédispose à l'éveil de la conscience et provoque ainsi un changement.

Le paysan, ce pilier de l'esthétique ramuzienne, est celui qui représente l'homme de tout temps, celui " des commencements, celui d'hier et d'avant-hier, il est à la base, il était au-dessous de nous et il y est encore " (Q, OC1, XV, p. 140). Face à un monde qui se dégrade, le

paysan risque de disparaître le premier, puisqu'il est lié directement à la nature. Il convient d'agir pour éviter la destruction. En ce sens, soldat, poète et paysan forment les piliers de l'action. Tous trois se battent et peuvent trouver dans la temporalité un allié. Le soldat, dans sa posture combative (ou de vigilance) est le garant de la survie de son peuple. Le paysan, même s'il traverse des catastrophes et des intempéries, vit dans l'espoir du retour des saisons. Et le poète, à chaque fois qu'il entreprend une nouvelle œuvre, marque aussi un nouveau départ, et peut prendre une part active dans la réflexion au sein de la société, par la stimulation que provoquent les images convoquées dans les récits.

Cette triade se trouve reprise sous des formes variables dans l'ensemble romanesque. Les figures du soldat et du paysan évoluent dans des communautés qui se confrontent à des valeurs anciennes et nouvelles et parfois ne sont pas en mesure d'offrir des solutions pour résoudre les problèmes. Le soldat, dépourvu de sa fonction combative, laisse la place vide pour l'héroïsme. Le paysan, à son tour, peut remplir ce rôle, mais il est contraint de se plier aux impositions de la nature et se voit obligé de se reconstruire face aux éventuelles menaces cosmiques. De plus, son rôle se voit menacé par les inventions modernes et le nouveau rythme de vie des communautés contemporaines qui s'éloignent des valeurs anciennes. L'attachement à la terre reste pour le paysan une valeur irremplaçable et la fidélité à la terre qu'il a choisie reste prioritaire ; il en va de même pour le poète, dont le territoire est la langue elle-même.

Ainsi, pour Ramuz, les trois figures du soldat, du paysan et du poète sont les bases d'une vision du monde qui défend les valeurs les

plus élémentaires et par là même universelles, telles que le combat pour la vie et pour la pérennité, la valorisation du sol qui nourrit et protège, et la sensibilité au lien entre l'homme et la nature.

La figure du poète est par excellence le symbole de cette recherche des valeurs les plus profondes de l'être humain. La question de l'angoisse face à la temporalité se trouve résolue dans l'œuvre de Ramuz dès lors que le poète peut apporter sa contribution au groupe. Rejoignant la combativité du soldat, le poète est confronté à une langue qu'il doit maîtriser pour mener à bien sa mission. De plus, il s'assimile au paysan dans la mesure où il est sensible aux appels de la nature et dispose encore du don de l'observation que l'homme moderne a perdu. Avec cette capacité de saisir ce qui se passe au niveau de l'inexprimable, il est celui qui peut peindre¹ à travers les mots ce qu'il entrevoit et jouit d'autorité pour avertir les hommes des risques encourus par leur choix, dans un rôle qui s'approche de celui du régulateur. Si le soldat dispose d'armes pour faire face à l'ennemi et si le paysan a ses outils pour affronter une nature hostile, le poète dompte la langue pour jouer un rôle prophétique.

Dans les romans, la figure du poète prend de multiples apparences. Tantôt le personnage même du poète fait son apparition,

¹ Il s'agit du poète-peintre, celui qui part de l'observation de son environnement immédiat pour arriver à une création englobant la matière observée et l'imagination de l'artiste. Il apporte une touche de sensibilité à ce qu'il observe. Ceci lui confère plusieurs rôles. Le premier est celui de démiurge : l'artiste peut participer activement à la re-crédation du monde en extrapolant les limitations naturelles de l'être humain. De ce fait, il n'est plus celui qui fait partie du monde, mais celui qui est capable de recréer le monde, en offrant à ses éventuels lecteurs un rêve nouveau, un nouveau départ.

tantôt d'autres personnages jouent un rôle semblable de démiurge, d'éclaireur ou de régulateur. Ramuz a toujours eu de l'aversion pour l'explication ; il aime bien évoquer, laissant au lecteur la tâche de combiner les éléments donnés. Il joue dès lors souvent de la mise en abîme et du feuilletage du sens.

Un exemple de cette procédure apparaît dans la réécriture de *Farinet*. Ramuz s'inspire de l'histoire réelle du hors-la-loi Farinet et de la sympathie que le cas a suscitée en Suisse romande pour en faire un roman, où il se permet de changer certains éléments. À la fin de 1932, année de l'édition originale chez Mermod, Ramuz publie chez Grasset une version remaniée où figure un passage comparant le personnage à un poète : “ Il a été comme le poète, il était redescendu des hauteurs, il retombait au-dessous de lui-même ” (*Far, Rom*, II, p. 1423). En effet, Farinet fait face à l'organisation même de la société, avec ses règles et restrictions. Comme le poète, il se veut libre et mène un combat contre les conventions, faisant ainsi l'objet de la persécution effrénée des gardiens de la loi. Il apparaît comme le sauveur potentiel ou le restaurateur¹ d'une société qui a perdu de sa force avec la dévalorisation de la vie paysanne. Une observation pourtant en ce qui concerne la destinée du faux-monnayeur, victime d'une chute mortelle après la persécution des gendarmes est que, poussé à la limite de ses convictions, il ne lui reste plus d'échappatoire possible. Cela peut être interprété comme un clin d'œil au poète, qui doit garder le sens de la réalité pour ne pas être victime de son utopie.

¹ Noël CORDONIER “ Farinet ou la fausse monnaie. *Notice* ”, dans Doris JAKUBEC (dir.), *op. cit.*, II, p. 1623.

Si le poète peut être assimilé à un faux-monnaieur, il peut aussi être figuré par l'artisan. C'est le cas du vannier Besson dans *Passage du Poète*. En tissant ses paniers, Besson accomplit un acte démiurgique, lorsqu'il recrée le monde dans son parcours d'itinérant. Les gens ne reconnaissent pas forcément le poète en lui lors de son passage, puisque celui-ci se veut quasi anonyme : “ Un poète est venu, on ne l'a pas reconnu et on ne sait pas qui il est. C'est simplement un homme, un homme parmi les hommes, un homme comme les autres hommes ” (PP, *Rom*, I, p. 246).

Ramuz ne souhaite pas présenter du poète une image idéalisée ; il estime qu'il n'est pas facilement repérable parmi les hommes. Sa vie est anodine, ses gestes sont en accord avec ce qu'il annonce et son allure et n'a pas un caractère spécial.

Le personnage de Caille dans *Les Signes parmi nous* est aux antipodes de la conception du poète que se forge Ramuz. Pour lui, le poète peut observer sa réalité pour la retraduire par le biais de son art. Caille ne fait par contre que répéter des extraits du livre, et son acte devient caricatural : “ Il ne disait pas tout cela, [...] il s'était contenté de tendre la brochure avec des mots beaucoup moins compliqués, étant seulement le marchand de la chose ” (SPN, *Rom*, I, p. 1232). À la fin de l'orage qui a apaisé les rumeurs de fin du monde, Caille est encore persuadé de sa mission et compte poursuivre son travail : “ Tu as bien voulu, Seigneur, leur donner encore l'occasion de voir, et de leur permettre ; une dernière fois, tu as fait paraître tes Signes ; j'irai donc de nouveau et je leur dirai : Regardez ! ” (SPN, *Rom*, I, p. 1314). Avec une pointe d'ironie, Ramuz critique le prosélytisme aveugle et

stérile qui confond les esprits, surtout à l'époque d'indécision qui est la sienne, si perturbée par tous les malheurs et fléaux dont témoignent ses contemporains. Le clin d'œil est encore repérable dans le passage qui évoque le couple d'amoureux qui se rencontrent pendant l'éclatement de l'orage et qui croit avoir un pouvoir démiurgique : “ C'est nous qu'on a refait le beau temps ... ” (SPN, *Rom*, I, p. 1307).

On le voit, Ramuz n'hésite donc pas à s'exprimer par le biais d'images et de figures. D'une manière générale, l'imaginaire du conflit ne s'exprime pas tant par des allusions directes à la guerre que par le biais de déplacements sémantiques. Ainsi, bataille, guerre et conflit apparaissent souvent miniaturisés dans les récits ramuziens : une bataille d'oiseaux, des récits de guerre délivrés par bribes à la radio, etc. Mais le combat se retrouve aussi au niveau de l'écriture ; la célèbre formule de Ramuz en est la preuve : “ J'étreindrai la langue et, la terrassant, lui ferai rendre gorge ” (J, 9 décembre 1904, OC2, II, p. 40) La relation de Ramuz à la langue est une “ relation violente ”, selon les termes de Michel Dentan¹.

À ce titre, l'analogie entre le poète, le soldat et le paysan se concrétise. Mais il arrive que dans le parcours des récits, les schémas imaginaires montrent la défaillance des rôles ; les personnages qui jouent des rôles combattifs ou d'attachement à la terre ne peuvent pas le faire pleinement dans des microcosmes en danger et soumis à des forces angoissantes. De plus, les communautés ont perdu les repères, en abdiquant des valeurs essentielles à la survie de l'homme. La

¹ Michel DENTAN, “ Violence de Ramuz ”, dans *Études de Lettres*, n° 4, 1980, p. 28.

solution proposée par Ramuz est la voie poétique. Dans la figure du poète, du créateur, il est possible de retrouver le lien entre les caractéristiques propres au soldat et au paysan, respectivement, les rôles héroïques ou l'attachement à la terre. Par le biais de stratégies stylistiques, par la création d'une langue propre, les poètes parviennent à construire un monde fictif, retravaillant la perception du réel, résultat d'un travail d'appréhension subjective qui a pour but d'éveiller le lecteur et de le sensibiliser aux questions ouvertes dans les textes. Ceci est encore une image du rôle de l'écrivain telle que les écrits non-romanesques en témoignent parallèlement, dans la réflexion de Ramuz sur son propre rôle.

Ouvrir l'espace pour l'imagination, évoquer sans expliquer, ce sont les mots d'ordre de Ramuz. C'est aussi une façon de ruser avec l'espace-temps, à commencer par son rapport personnel avec le monde. En associant les fonctions exercées par le soldat et le paysan dans la figure du poète, Ramuz trouve aussi sa place, tout en étant garant de la place de ceux qui le suivront. Puisqu'il s'agit de se donner une identité, il s'est donné celle du poète. C'est alors que l'acceptation de la finitude humaine est dépassée et atteint la plénitude :

Qu'elle vienne la mort et brise le vase [...] et ceux qui aiment une odeur précieuse y viendront. Ils diront : C'est toi petite âme. Pour moi ayant fait mon temps, je jouirai de ce repos. Car j'ai aimé la vie tout entière, jusque dans ses deuils, jusque dans le sang et toutes les larmes ; et j'ai connu sa leçon ; qui est de se laisser aller comme tombent les feuilles à l'automne, comme l'eau qui suit sa pente [...] . (J, 1^{er} janvier 1906, OC2, II, p. 66).

Comme Besson, le vannier de *Passage du Poète*, Ramuz peut avoir le sentiment du devoir accompli en regard de la mission à laquelle il s'est consacré, qui est celle de faire comprendre que si l'homme fait partie d'un tout régi par des lois naturelles ancestrales, cela n'exclut pas sa participation active à la vie :

Je ne serai résigné que devant l'inévitable ; je veux être sans plainte devant les grandes forces qui composent l'harmonie du monde [,] et d'un autre côté, dans les petites choses, volontaire et actif. (J, 1^{er} janvier 1906, OC2, II, p. 66).

Arrivé au terme de ce parcours analytique, il nous reste à en mesurer les lacunes et les prolongements possibles. À partir des perspectives ouvertes dans notre étude, d'autres cheminements pourraient encore être envisagés. Les choix que nous avons opérés laissent entrevoir d'autres pistes ouvertes aux investigations. Par exemple, le fait d'analyser les collectivités ramuziennes nous a sensiblement éloigné des premiers romans de Ramuz, plus centrés sur la destinée d'un seul personnage. Il serait dès lors intéressant d'enrichir cette analyse de l'imaginaire du conflit en intégrant la question des rapports entre l'individu et son milieu. Également, les recherches sur la langue, dans le sillage d'autres études déjà publiées, pourraient enrichir la compréhension des liens qui unissent les figures du soldat, du paysan et du poète et, plus spécifiquement, il conviendrait d'approfondir l'étude des rapports entre le poète et le peintre. Un autre prolongement possible serait la lecture des correspondances que Ramuz a entretenues avec ses amis, pour mieux cerner les impressions qu'il garde de son temps et qui rejaillissent dans son œuvre. Toutes ces pistes donneraient à voir la richesse et l'actualité de l'univers littéraire

de Ramuz qui ne cesse d'interpeller et de fasciner. Car parler de l'œuvre littéraire de Ramuz signifie parler d'une création dynamique qui puise sa force dans son continuel devenir. Comme le dit Camus :

la création unique d'un homme se fortifie dans ses visages successifs et multiples que sont les œuvres. Les unes complètent les autres, les corrigent ou les rattrapent, les contredisent aussi. Si quelque chose termine la création, ce n'est pas le cri victorieux et illusoire de l'artiste aveuglé : "J'ai tout dit", mais la mort du créateur qui ferme son expérience et le livre de son génie¹.

¹ Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1942, pp. 152-153.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

La présente bibliographie répertorie les documents cités au cours de l'exposé et reprend également les ouvrages et articles qui, bien qu'ils ne soient pas mentionnés explicitement dans notre étude, l'ont cependant inspirée.



I. Œuvres de C. F. Ramuz : éditions de référence

FRANCILLON (Roger), MAGGETTI (Daniel) [dir.], *C. F. Ramuz. Œuvres Complètes*, Genève, Éditions Slatkine, 2005-2006.

JAKUBEC (Doris) [dir.], *C. F. Ramuz. Romans*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade ", 2005, 2 vol.

ROUD (Gustave), SIMOND (Daniel) [dir.], *C. F. Ramuz. Œuvres Complètes*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1967-1968, 20 vol.

II. Ouvrages relatifs à C. F. Ramuz

a) Outils bibliographiques

BRINGOLF (Théophile), VERDAN (Jacques), *Bibliographie de l'œuvre de C. F. Ramuz*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1975.

Association des Amis de C. F. Ramuz, *Catalogue du Fonds Ramuz*, Tours, Association des Amis de C. F. Ramuz, Université de Tours, 2000.

POULOUIN (G), *C. F. Ramuz : œuvres et critique 1982-1988 et compléments 1921-1939 à la bibliographie Bringolf-Verdan*, Paris, Lettres Modernes, 1993.

b) Monographies

- BEGUIN (Albert), *Patience de Ramuz*, Boudry-Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949.
- BUCHET-RAMUZ (Berthe), *Bilan d'une vie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989.
- COLLES (Luc), *Études de la technique romanesque et du style de Terre du ciel de C. F. Ramuz*, Mémoire de licence en philologie romane, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1971.
- DENTAN (Michel), *C. F. Ramuz : l'espace de la création*, Boudry-Neuchâtel, La Baconnière, 1974.
- La Grande peur dans la montagne : *Ramuz. Analyse critique*, Paris/Lausanne, Hatier/Foma, coll. "Profil d'une œuvre", 1997.
- FROIDEVAUX (Gérald), *L'Art et la vie- l'esthétique de C. F. Ramuz entre le Symbolisme et les avants-gardes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.
- GUISAN (Gilbert), *C. F. Ramuz ou le génie de la patience*, Lausanne, Librairie E. Droz, 1958.
- GUYOT (Charly), *Comment lire C. F. Ramuz*, Paris, Éditions Aux Étudiants de France, 1946.
- MASSINGER (André), *Ramuz et son style*, Mémoire de licence en philologie romane, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1945.
- MEIZOZ (Jérôme), *Ramuz : Un passager clandestin des lettres françaises*, Genève, Zoé, 1997.
- RENAUD (Philippe), *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Lausanne, L'Aire, 1986.

SAINT-GEORGES (Pierre), *Le discontinu dans le style de C. F. Ramuz*,
Mémoire de licence en philologie romane, Louvain-la-Neuve,
Université Catholique de Louvain, 1967.

VOYENNE (Bernard), *C. F. Ramuz et la sainteté de la terre*, Paris, Julliard,
1948.

c) Périodiques et collectifs

Alea : Estudos Neolatinos, vol. 6, n° 2, juillet/décembre 2004.

Les Amis de C. F. Ramuz, bulletins 09 à 19, Association des Amis de
C. F. Ramuz, 1989-1999.

Cahiers de la quinzaine, 17^e série, 1^{er} cahier : *Pour ou contre C. F. Ramuz*.
Cahier de témoignages, 10 juin 1926.

Études de Lettres n° 1-2 : *Dans l'atelier de Ramuz*, 2003.

Europe n° 459-460 : *C. F. Ramuz. H. D. Thoreau*, juillet-août 1967.

Europe n° 853 : *Charles Ferdinand Ramuz. Iossif Brodski. Écrivains d'Acadie*,
mai 2000.

La Nouvelle Revue Française : *C. F. Ramuz*, n°175, 1^{er} juillet 1967.

Lettres : *C. F. Ramuz*, 3^e année, n° 6, 1945.

*Roman 20-50: Revue d'étude du roman du XX^e siècle. Charles Ferdinand
Ramuz : Derborence*, n° 26, décembre 1998.

PIERRE (Jean-Louis) [dir.] *C. F. Ramuz 1. Études ramuziennes*, Paris,
Lettres Modernes-Minard, 1983.

— *C. F. Ramuz 2. Autres éclairages...*, Paris, Lettres Modernes-Minard,
1984.

— *C. F. Ramuz 3. D'une histoire à l'Histoire*, Paris, Lettres Modernes-
Minard, 1987.

- C. F. Ramuz 4. *Actes du Colloque de Tours*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1990.
- C. F. Ramuz 5. *Mythologies ramuziennes*, Paris, Lettres Modernes, 1993.
- C. F. Ramuz 6. *Au carrefour des cultures et des esthétiques*, Paris/Caen, Lettres Modernes-Minard, 1998.
- C. F. Ramuz 7. *Ramuz et la forme brève*, Paris/Caen, Lettres Modernes-Minard, 2003.
- FEDIER (François) [dir.], *Figures du refus et de la révolte dans la littérature contemporaine en Suisse. 9^e colloque (1986) de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1993.

d) Articles

- CLAUDEL (Paul), “ Du côté de Chez Ramuz ”, dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 293, 1^{er} février 1938, pp. 213-220.
- DENTAN (Michel), “ Violence de Ramuz ”, dans *Études de Lettres*, n° 4, 1980, pp. 21-33.
- JAKUBEC (Doris), “ Un écrivain à la recherche d'un mode d'expression ”, introduction à WARIDEL (Brigitte), *C. F. Ramuz (1878-1947)*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, 1979, pp. 13-20.
- MEIZOZ (Jérôme), “ Lire Ramuz aujourd'hui ”, dans *Europe*, n° 805, mai 1996, pp. 154-159.
- “ Céline : ‘ Il ne faut pas oublier Ramuz... ’. Essai ”, dans *Le Passe-Muraille*, Dossier “ Écrivains ”, n° 2, février, 1997, p. 13.
- PASQUALI (Adrien), “ L'Art, la Suisse et la guerre ”, dans *La Gazette de Lausanne*, Samedi Littéraire, 13 juin 1987, p. V.

PAULHAN (Jean), “ Ramuz à l'œil d'épervier ”, dans *Guilde du livre*, n° 5, mai 1967, p. 106-107.

PITTIER (Jacques-Michel), “ Ramuz et le langage-image : conférence ”, dans *La Gazette de Lausanne*, 28 février-1^{er} mars 1987, p. 5.

RICHER (Jean), “ Quelques aspects traditionnels et astronomiques de la théorie des cycles ” dans *Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice n° 9 : L'éternel retour*, 1992, pp. 83-92.

SANTSCHI-BARDET (Isabelle), “ Recherches sur l'image dans l'œuvre de C. F. Ramuz ”, dans *Études des lettres*, n° 2, série 2, tome 10, 1967, pp. 70-105.

III. Ouvrages généraux

a) Études littéraires

BAKHTINE (Mikhail), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture. Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. “ Essais ”, 1953.

— *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. “Points”, série “ Essais ”, rééd. 1970.

BERTHIER (Patrick), JARRETY (Michel) [dir.], *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX^e –XX^e siècle*, tome 3, Paris, PUF, coll. “Quadrige”, série “ Dictionnaires de Poche ”, 2006.

BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. “ Folio ”, série “ Essais ”, rééd. 2003.

- BRUNEL (Pierre), *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, coll. "Écriture", 1992.
- BURGOS (Jean), *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Pierres vives", 1982.
- CAZIER (Pierre) [dir.], *Mythe et création*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.
- CHAUVIN (Danièle), CUVILLIER (Elian), GELINAS (Yvon), PREVOST (Jean-Pierre), *Lire l'Apocalypse*, Paris, Éditions du Cerf, coll. "Les Suppléments aux Cahiers Évangile", 2000.
- DIDIER (Béatrice), *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976.
- ENGEL (Vincent), "Fascisme et nazisme : le triomphe d'une fiction ?", dans VAN YPERSELE (Laurence) [dir.] *Imaginaires de guerre : l'histoire entre mythe et réalité*, actes du colloque, Louvain-la-Neuve, 3-5 mai 2001, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, coll. "Transversalités" n° 3, 2003.
- FOREST (Philippe), *Le Roman, le Je*, Pleins Feux, 2001.
- FRIGERIO (Vittorio), RENEVEY (Corine) [dir.], *Dans les Palais des glaces de la littérature romande*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. "Faux titre", 2002.
- GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- HAMON (Philippe), *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. "Quadrige", rééd. 1997.
- *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- JENNY (Laurent), *L'expérience de la chute*, Paris, PUF, 1997.
- JOUBE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. "Écriture", 1992.
- *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, coll. "Écriture", 2001.

- *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2001.
- KLINKENBERG (Jean-Marie), *Précis de sémiotique générale*, Paris, Éditions du Seuil, coll “ Points ”, série “ Essais ”, rééd. 2000.
- LECARME (Jacques), LECARME-TABONE (Eliane), *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999.
- LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- MACE (Marielle), *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006.
- MAURON (Charles), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1964.
- NOETINGER (Elise), *L'Imaginaire de la blessure*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000.
- PAVEL (Thomas), *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. “ Essais ”, 2003.
- *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. “ Poétique ”, 1988.
- RAIMOND (Michel), *Le Roman*, Paris, Armand Collin, coll. “ Cursus ”, 1988.
- REUTER (Yves), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1991.
- RIEGEL (Léon), *Guerre et littérature. Le bouleversement dans la littérature romanesque inspiré par la Grande Guerre. 1910-1930. Littératures française, anglo-saxonne et allemande*, Paris, Klincksieck, coll. “ Bibliothèque du XX^e siècle ”, 1978.
- SCHAEFFER (Jean-Marie), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. “ Poétique ”, 1999.
- SIGANOS (André), *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, coll. “ Écriture ”, 1999.

- STAROBINSKI (Jean), *L'œil vivant 2. La relation critique*, Paris, Gallimard, coll. "Le Chemin", 1970.
- TADIE (Jean-Yves), *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
- TODOROV (Tzvetan), *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 1971.
- *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- *Les Genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 1978.
- *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points", série "Essais", rééd. 1985.
- TUZET (Hélène), *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, Corti, 1965.
- VIERNE (Simone), *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, rééd. 1987.
- WATTHEE-DELMOTTE (Myriam), avec la collaboration de ZUPANCIC (Metka), "Introduction", dans ID. (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, Paris, L'Harmattan, 1998.

b) Histoire

- AUDOUIN-ROUZEAU (Stéphane), BECKER (Annette), 14-18, *Retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque des histoires", 2000.
- BOUQUET (Jean-Jacques), *Histoire de la Suisse*, Paris, PUF, 2003.
- CLEDA (Étienne), "L'imaginaire des charivaris" dans : Cahiers électroniques de l'imaginaire, n° 4, 2004-2005.
- PROST (Antoine), WINTER (Jay), *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points", série "Histoire", 2004.

RINGS (Werner), *La Suisse et la guerre 1933-1945*, Lausanne, Éditions Ex Libris, 1975.

STRANNER (Henri), *Neutralité suisse et solidarité européenne*, Lausanne, Payot, 1960.

c) Philosophie, anthropologie, sociologie

BACHELARD (Gaston), *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, rééd. 1980.

— *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. “ Quadrige ”, rééd. 1984.

— *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, coll. “ Biblio essais ”, rééd. 1992.

— *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, coll. “ Biblio essais ”, rééd 1993.

— *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, rééd. 1997.

— *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. “ Folio ”, série “Essais ”, rééd. 1997.

— *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. “Quadrige”, rééd. 2001.

— *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, coll. “Quadrige”, rééd. 2001.

— *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, coll. “ Les Massicotés ”, 2004.

— *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, coll. “ Quadrige ”, rééd. 2006.

BOLTANSKI (Luc), THEVENOT (Laurent), *De la Justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, coll. “ Essais ”, 1991.

CAILLOIS (Roger), *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. “ Folio ”, série “ Essais ”, 1950.

— *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. “ Bibliothèque des sciences humaines ”, 1974.

- *Obliques. Images, images: Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Stock, 1975.
- *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, rééd. 1987.
- CAMUS (Albert), *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1942.
- CHELEBOURG (Christian), *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, coll. "Fac", série "Littérature", 2000.
- COMPAGNON (Antoine), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points", série "Essais", rééd. 2001.
- COULOUBARITSIS (Lambros), WUNENBURGER (Jean-Jacques) [dir], *Les figures du temps*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997.
- DEPROOST (Paul Augustin), DUFAYS (Jean-Louis), TILLEUIL (Jean-Louis), VAN YPERSELE (Laurence), WATTHEE-DELMOTTE (Myriam), "Archétype, Mythe, Stéréotype : pour une clarification terminologique", dans *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 1, 2003, p. 7-42.
- DEPROOST (Paul Augustin), VAN YPERSELE (Laurence), WATTHEE-DELMOTTE (Myriam), "Héros et Héroïsation : approches théoriques", dans *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 2, 2004, p. 1-33.
- DUMEZIL (Georges), *Mythe et épopée I, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard, 1968.
- DURAND (Gilbert), *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, rééd. 1984.
- *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, rééd. 1992.

- *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, coll. "Psycho sup ", rééd. 1992.
- *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, coll. "Optiques ", série " Philosophie ", 1994.
- *Introduction à la mythodologie : mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.
- *Mythes, thèmes et variations*, Paris, Desclée-De Brouwer, 2000.
- ELIADE (Mircea), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. "Folio ", série " Essais ", 1957.
- *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. "Folio ", série " Essais ", 1963.
- *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, coll. "Folio ", série " Essais ", 1969.
- *Images et symboles*, Paris, Gallimard, coll. "Tel ", rééd. 1986.
- *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, rééd. 1988.
- FRANCK (Adolphe) [dir.] *Dictionnaire des Sciences philosophiques*, Paris, Hachette, 1885.
- GINGRAS-PAQUETTE (Étienne), "Les espaces clos du divertissement", dans : PERRATON (Charles) [dir.] *Cahiers du Gerse 5. L'Expérience d'aller au cinéma. Espace, cinéma et médiation*, Montréal, Université du Québec à Montréal, automne 2003.
- RICOEUR (Paul), *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Ordre philosophique ", 1975.
- *Temps et récit*, t. I : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "L'Ordre philosophique ", 1983.
- *Temps et récit*, t. II : *La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "L'Ordre philosophique ", 1984.

- *Temps et récit*, t. III : *Le Temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. “L'Ordre philosophique”, 1985.
- *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Éditions Labor et Fides, 2004.
- THOMAS (Joël) [dir.], *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.
- XIBERRAS (Martine), *Pratique de l'imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. “Lectures”, 2002.
- WUNENBURGER (Jean-Jacques), *La fête, le jeu et le sacré*, Dijon, Éditions Universitaires, 1977.
- *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*, Dijon, Éditions Universitaires, 1979.
- *L'Imagination*, Paris, PUF, coll. “Que sais-je ?”, 1991.
- *Le Sacré*, Paris, PUF, “Que sais-je ?”, rééd. 2001.
- *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. “La Bibliothèque de l'imaginaire”, 2002.
- ID., POIRIER (Jacques) [dir.], *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996.

d) Autres

- . BRUNEL (Pierre), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, 2^e éd. Augmentée 1994.
- *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999.
- CAZENAVE (Michel), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le Livre de Poche, coll. “Encyclopédies d'aujourd'hui”, série “La Pochothèque”, 1996.

- CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Robert Laffont-Jupiter, coll. “ Bouquins ”, 1982.
- DRUMMOND DE ANDRADE (Carlos), *Du Monde entier*, trad. du portugais par LAMAISSON (Didier), Paris, Gallimard, 1990.
- FRANCK (Adolphe) (dir.), *Dictionnaire des Sciences philosophiques*, Paris, Hachette, 1885.
- IMBS (Paul) [dir.], *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Paris, Gallimard, 1971-1994.
- RICATE (Luce), “Batailles dans la montagne”, dans *Jean Giono : Œuvres Romanesques complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. “ Bibliothèque de la Pléiade ”, 1972, 8 vol.
- THINES (Georges), *Les objets vous trouveront*, Liège, Éditions du Céfal, 2006.

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABRÉVIATIONS	6
 INTRODUCTION	
TROUVER SA LANGUE : UNE QUESTION IDENTITAIRE POSÉE	
SUR L'HORIZON DE LA GUERRE	8
 I. UNE ÉCRITURE SUR FOND DE GUERRE.....	
A. Les textes en Je : les marques d'une inquiétude	35
1. Les journaux : l'évolution d'une conscience	40
a. Le poids d'une menace	41
b. Les métamorphoses du monde	48
c. L'importance du soldat	63
d. Un scénario récurrent.....	74
e. Le laboratoire de l'écrivain	90
2. Les écrits autobiographiques : les traces d'une réflexion identitaire	103
 B. Les essais : le questionnement axiologique	108
1. 1917 : la compassion et l'émotion par l'image	109
2. 1935-37 : la recherche de la grandeur	116
 C. Les fictions non-romanesques : une présence	
discrète de la guerre	124
1. La poésie et la chanson : les aspects émotionnels.....	127
2. La nouvelle : les transitions.....	131
3. Le théâtre : l'accent mythique.....	135

II. L'UNIVERS ROMANESQUE : LE DÉPLOIEMENT	
PROBLÉMATIQUE D'UN IMAGINAIRE DU CONFLIT	140
A. Une structure duelle	144
1. Les contrastes perceptifs	147
2. Hauteur, distance, luminosité	152
3. La chute	166
4. Les figures de la rupture	179
B. Des accents euphémiques	188
1. De la chute à la descente	189
2. Les micro-mondes	197
3. Le mythe de l'éternel retour	203
C. Vers une dynamique dialectique	208
1. Les espaces de protection	210
2. Les jeux d'emboîtements	224
3. La perméabilité des mondes	229
4. Dans et hors cadre	241
5. Circularité et renouveau	248
6. L'échec de la révolution ou l'héroïsme impossible	258
CONCLUSION	
LE POÈTE, LE SOLDAT ET LE PAYSAN	274
BIBLIOGRAPHIE	298
TABLE DES MATIÈRES	313